

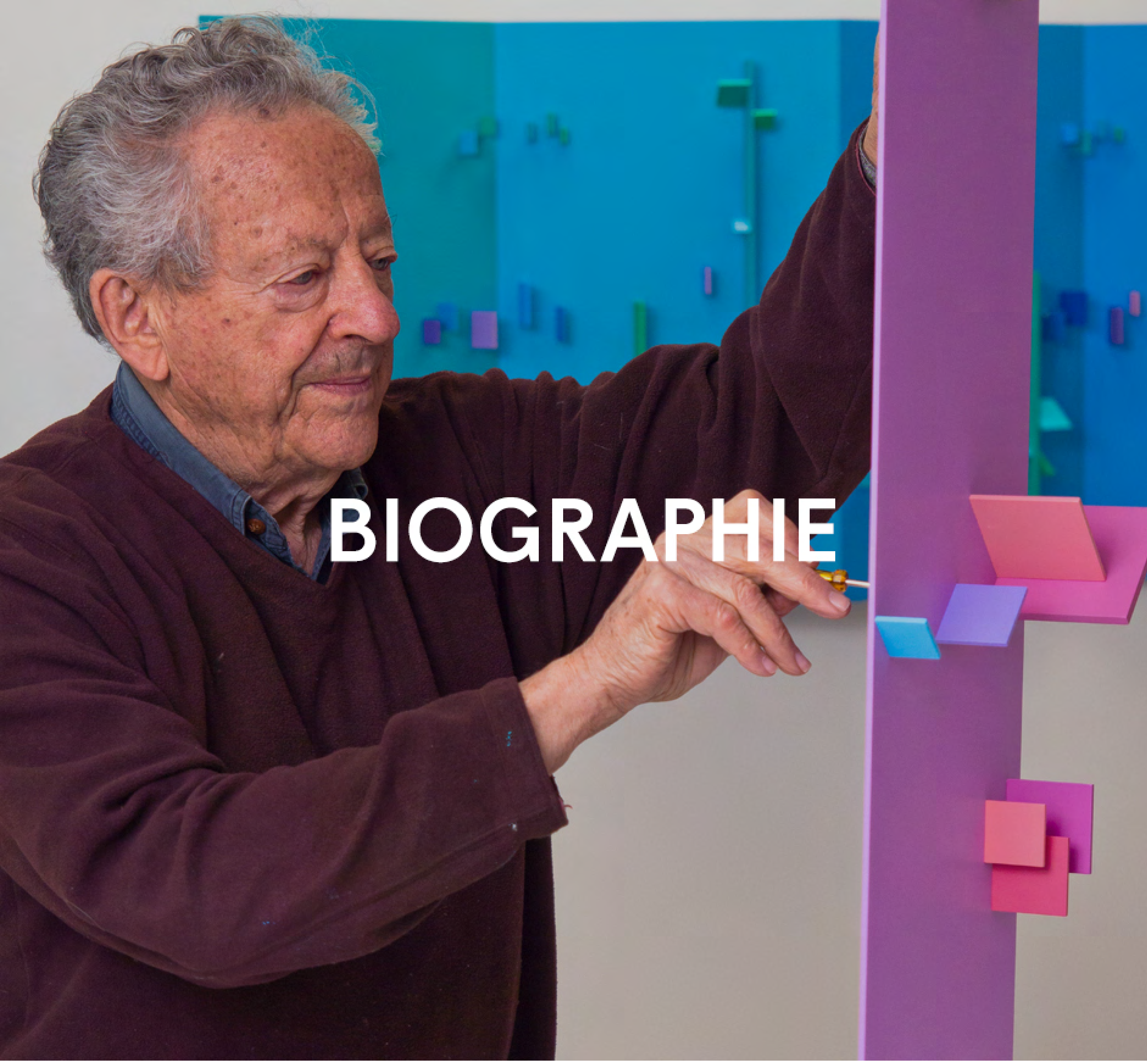
ELI BORNSTEIN

SA VIE ET SON ŒUVRE

par Roald Nasgaard

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières



BIOGRAPHIE

Depuis cinquante ans, Eli Bornstein (né en 1922) contribue de manière remarquable à l’art abstrait au Canada. Né à Milwaukee, dans le Wisconsin, il accepte un poste à l’Université de la Saskatchewan en 1950. La ville de Saskatoon devient alors la pierre angulaire de sa carrière multidimensionnelle. A priori peintre et sculpteur, il combine rapidement ces deux pratiques et s’engage, pour le reste de sa vie, dans ce qu’il nomme le relief structuriste, une forme d’art en trois dimensions à la fois rigoureusement abstraite et profondément enracinée dans les phénomènes naturels. L’Arctique et les paysages de prairies constituent des sources d’inspiration constantes pour sa pensée créative.

LES PREMIÈRES ANNÉES AU WISCONSIN





GAUCHE : Eli Bornstein et son premier chien, Skippy, 1932, photographie non attribuée.
DROITE : La famille Bornstein (de gauche à droite) : les enfants, Lilian, Fred, Eli et Dorothy; assis : le père et la mère, 1938-1939, photographie non attribuée.

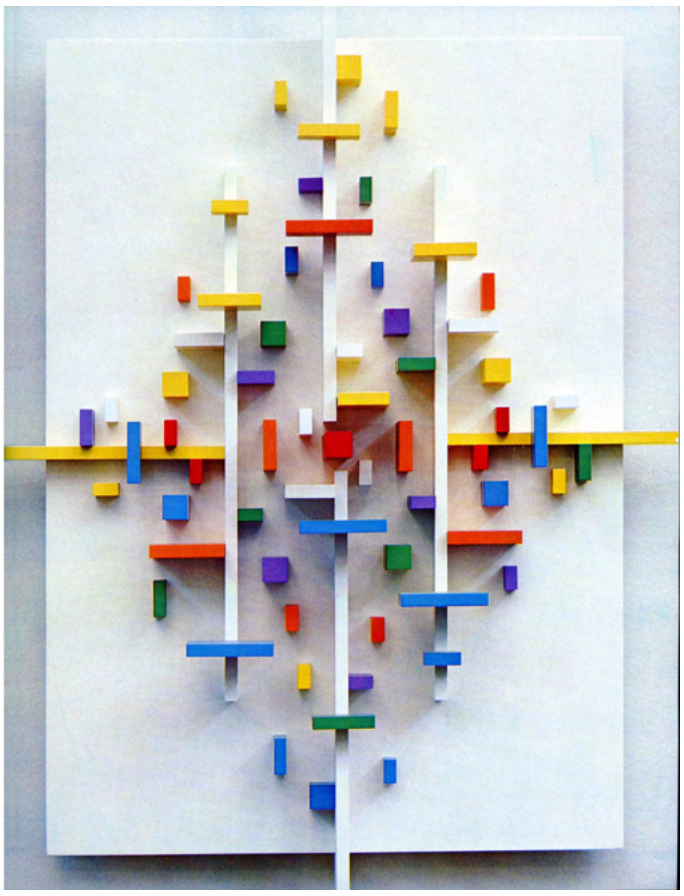
Eli Bornstein, futur professeur, écrivain, éditeur et finalement artiste structuriste accompli, naît à Milwaukee, dans le Wisconsin, le 28 décembre 1922. Ses parents, originaires de Lituanie, sont arrivés séparément aux États-Unis en 1904 avant de se rencontrer et de se marier à Milwaukee. Bornstein en sait très peu sur leur vie avant d'immigrer, si ce n'est que le couple a traversé de nombreuses épreuves, notamment liées à la pauvreté et à la surcharge de travail. En 1997, il note dans son journal intime que ses parents n'ont pas eu le privilège de recevoir une bonne éducation pas plus qu'ils n'ont joui de relations familiales étroites. Même s'ils ont tous deux été élevés au sein de foyers juifs orthodoxes, ni l'un ni l'autre « n'a trouvé de réconfort dans la synagogue, ni dans les croyances et la pratique religieuse, n'ayant jamais pu surmonter l'hypocrisie dont ils ont été victimes de la part des personnes religieuses, la bigoterie, le fanatisme, l'intolérance et la tromperie[1] ». Ses parents, voulant oublier ce qu'ils ont laissé derrière eux en immigrant, aspirent plutôt au rêve américain d'un avenir meilleur dans une société libre et démocratique.

Le foyer dans lequel grandit Bornstein pendant les années 1920 et 1930 doit surveiller ses dépenses, mais l'environnement est néanmoins stimulant. Ses parents ayant tourné le dos à la religion, il ne reçoit ni formation hébraïque ni formation judaïque et ne célèbre pas sa bar-mitsva. Comme il le rappelle à la commissaire Jonneke Fritz-Jobse dans un essai publié dans le catalogue de son exposition de 1996, ses parents sont des libres penseurs religieux, pacifistes et attirés par le socialisme[2]. Ainsi, les conversations autour de la table portent sur des questions d'éthique et de philosophie. « Nous parlions de l'existence de Dieu et du sens de la vie. Nous discutions de questions sociales et philosophiques de toutes sortes[3]. »

La maison familiale baigne dans la musique. « Ma mère disait souvent qu'"ici, sur terre, c'est par l'art que nous pouvons le plus nous rapprocher de Dieu" – elle parlait des arts en général et de la créativité humaine, mais particulièrement de la musique[4]. » Dans son journal intime, Bornstein se souvient que, dans les années 1930, sa sœur aînée Dorothy s'exerçait au piano, dans le salon, en jouant du Bach. De son côté, Bornstein joue de la batterie dans l'orchestre de son école secondaire, puis dans des orchestres de danse afin de gagner de l'argent pour payer ses études universitaires. « J'achevais mon adolescence à Milwaukee, à la fin des années 1930 et au début des années 1940, lorsque j'ai entendu certains des meilleurs groupes et artistes de jazz qui se produisaient souvent en ville : Benny Goodman, Tommy Dorsey, Gene Krupa, Harry James, Les Brown, Father [sic] Hines, Count Basie, Jimmie Lunceford, etc.[5] » Même si Bornstein abandonne finalement les orchestres de danse – lorsque les horaires

des spectacles en soirée et le week-end, en plus des déplacements, se mettent à trop interférer avec son travail scolaire – ses expériences musicales de jeunesse sont fondamentales dans son art.





GAUCHE : Eli Bornstein jouant de la batterie, s.d., photographie non attribuée. DROITE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste nº 1*), 1965, huile, aluminium et Plexiglas, 99,1 x 73,7 x 17,1 cm, collection privée.

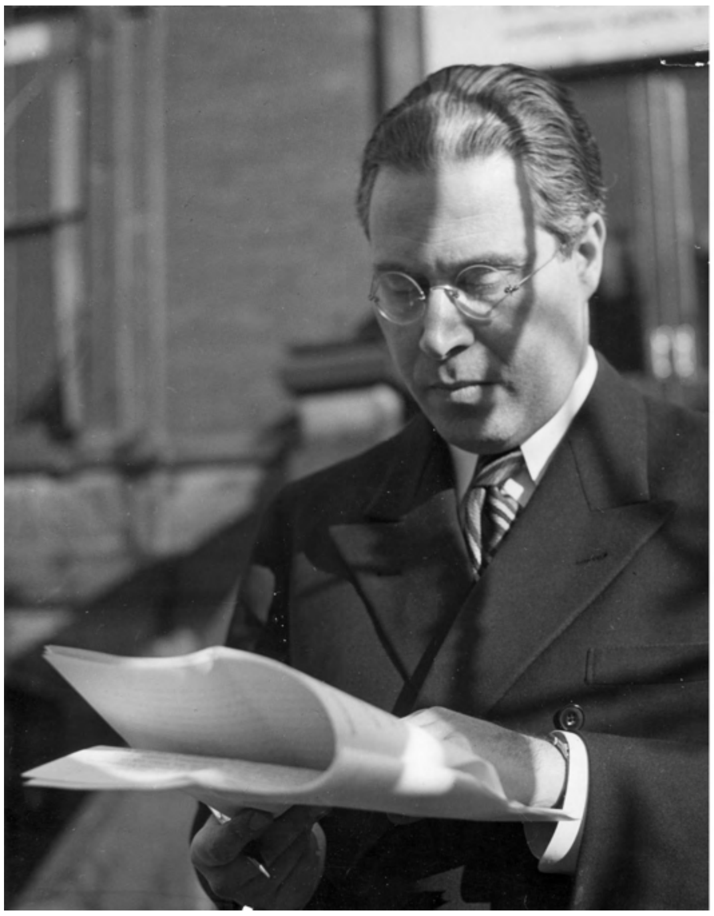
En 2006, dans son journal intime, sous le titre «Jazz as an early influence toward abstract art[Le jazz, une influence précoce sur l'art abstrait]», Bornstein analyse avec brio les analogies entre la musique, particulièrement l'improvisation jazz, et sa pratique future de la composition structuriste, dans des œuvres comme *Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste nº 1*), 1965. Il écrit: «La physicalité du jazz en relation avec la danse et le mouvement […] [m'a procuré] une éducation précoce de l'esprit, des sens et du corps vers l'animalité de l'art visuel abstrait[6].» La musique jazz est une référence commune à nombre d'artistes modernistes qui explorent l'abstraction au cours des années 1930, 1940 et 1950[7].

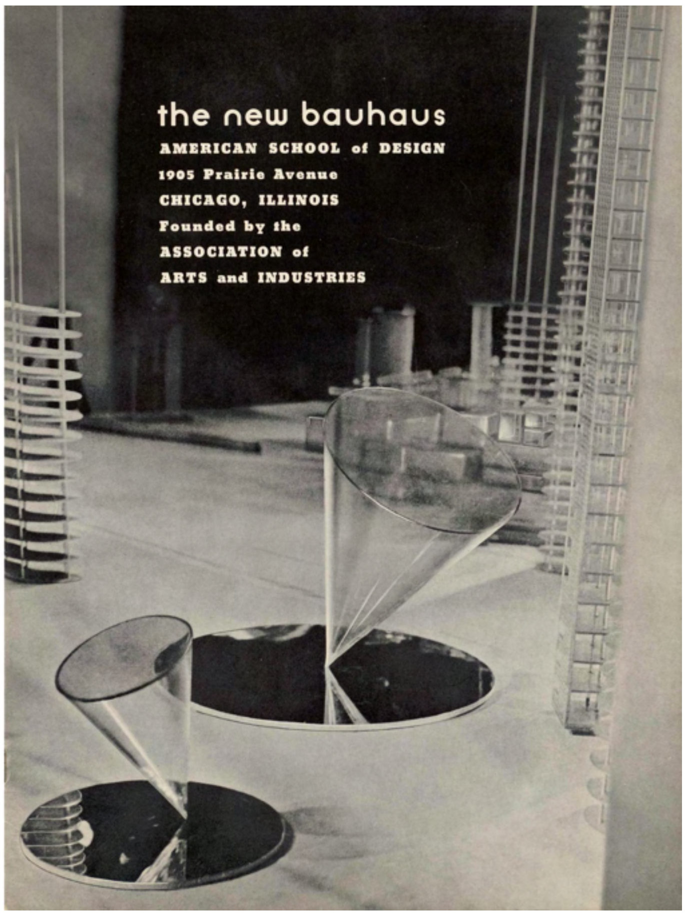
Bornstein crée de l'art dès la maternelle et à l'adolescence, il s'inspire des sujets de la communauté juive de Milwaukee: «Je me souviens avoir fait des dessins et des peintures de merveilleux vieillards à longue barbe ou de femmes portant babouchkas et longues jupes que j'apercevais dans les poissonneries et les boucheries juives de la rue Walnut lorsque j'accompagnais ma mère faire les courses[8].» Sa mère encourage vivement sa créativité. Vers l'âge de douze ans, elle l'inscrit aux cours d'art du samedi matin à la Layton Art Gallery (qui fusionne avec le Milwaukee Art Institute en 1957). Bornstein écrit: «Je me souviens combien j'ai été frappé par les colonnes grecques, les sculptures en marbre comme *Le gladiateur mourant* et les immenses peintures accrochées aux murs. C'était un temple dédié à l'art. La tranquillité et l'atmosphère exaltée qui y régnait ont laissé une impression durable[9].»

Lorsque Bornstein s'inscrit à des cours d'art au Milwaukee State Teachers College en 1941, le monde de l'art au Wisconsin est encore assez conservateur. L'artiste se souvient cependant de plusieurs professeurs qui l'influencent beaucoup : l'historien F. E. J. Wilde, qui le guide à travers les cultures de l'Égypte et de la Grèce antiques; l'artiste d'origine allemande Robert von Neumann (1888-1976) qui, bien que décrit comme l'artiste régionaliste par excellence du Wisconsin, initie Bornstein à l'art moderne, de l'impressionnisme au cubisme, en lui faisant visiter le Art Institute of Chicago; et Howard Thomas (1899-1971), qui lui fait découvrir le Bauhaus et l'art abstrait européen dans le cadre de ses cours de design. Thomas emmène ses élèves visiter la School of Design de Chicago (fondée en 1937 sous le nom de New Bauhaus), où son directeur, l'ancien professeur hongrois du Bauhaus László Moholy-Nagy (1895-1946) – une influence future importante pour Bornstein – leur est présenté et leur fait faire une visite complète de l'école.



Vue extérieure de la Layton Art Gallery, 1895, photographie non attribuée, bibliothèque de l'Université du Wisconsin-Milwaukee.





GAUCHE : László Moholy-Nagy relisant ses notes lors de l'ouverture du New Bauhaus, Chicago, 1937, photographie d'Herbert Matter.
DROITE : Couverture de « The New Bauhaus », le prospectus de l'école fondée en 1937 par László Moholy-Nagy, Chicago, New Bauhaus, 1937, Bauhaus-Archiv, Berlin.

Dans l'ensemble, comme Bornstein le raconte, ses cours au Milwaukee State Teachers College éveillent son intérêt pour la littérature, la philosophie et

l'histoire, en plus d'accroître sa compréhension des relations entre l'art, la philosophie et la religion[10]. En parallèle, pendant ses années à l'université, il se fascine pour la conception et la construction d'objets comme des meubles influencés par le Bauhaus, tels qu'un meuble de radio, un meuble de rangement pour phonographes et une bibliothèque[11]. Dans ses cours de bijouterie, Bornstein apprend à travailler avec le laiton et le bronze, des compétences qu'il met en pratique au milieu des années 1950, lorsqu'il crée ses premières sculptures construites, telles que *Growth Motif No. 4* (*Motif de croissance n° 4*), 1956.

Au début de la Seconde Guerre mondiale, malgré qu'il soit un objecteur de conscience, Bornstein sert brièvement dans l'infanterie de l'armée américaine au Texas avant d'être libéré honorablement en 1943. Après son service, il s'installe à Chicago, qu'il connaît grâce à des voyages scolaires, et pour y avoir souvent visité des membres de sa famille depuis l'enfance. Attiré par son énergie, Bornstein s'inscrit d'abord à la School of the Art Institute of Chicago (SAIC), puis à l'Université de Chicago, où il suit des cours d'anthropologie et d'histoire. Il se souvient toutefois s'y être senti inquiet et sans savoir comment poursuivre sa vie d'artiste. Son court séjour dans la ville où il étudie l'art tout en travaillant à temps partiel comme ouvrier dans la manutention du fret ferroviaire « a été une période insatisfaisante et solitaire qui m'a ramené chez moi, à Milwaukee, où j'ai repris mes études universitaires[12] ».





GAUCHE : Eli Bornstein lors de la remise de son diplôme au Milwaukee State Teachers College, 1945, photographie non attribuée. DROITE : Eli Bornstein, *Growth Motif No. 4* (*Motif de croissance n° 4*), 1956, bronze et laiton soudés, brasés à l'argent et étamés sur base en pierre calcaire, 22,9 cm (hauteur), collection de l'artiste.

En 1945, Bornstein obtient un baccalauréat en arts du Milwaukee State Teachers College et pendant le reste de la décennie, il enseigne le dessin, la peinture, la sculpture et le design au Milwaukee Art Institute et à l'Université du Wisconsin-Milwaukee. En 1950, il accepte un poste au département d'art de l'Université de la Saskatchewan à Saskatoon. Comme il prépare une maîtrise ès sciences en techniques graphiques à l'Université du Wisconsin-Madison, il fait des allers-retours entre les deux villes jusqu'à l'obtention de son diplôme en 1954.

LE DÉMÉNAGEMENT EN SASKATCHEWAN

Quand Bornstein accepte le poste de professeur à l'Université de la Saskatchewan en 1950, il obtient un contrat d'un an pour remplacer un membre du corps professoral en congé sabbatique. On lui offre ensuite un poste permanent, initialement comme responsable de tous les cours en atelier. En 1957, Bornstein est nommé professeur agrégé et, en 1959, il lance un nouveau programme de cours théoriques et pratiques intitulé « Structure et couleur dans l'espace », dans le cadre des études de premier et deuxième cycles du

département d'art. Le programme devient un domaine de spécialisation unique en Amérique du Nord et attire une cohorte nombreuse en architecture. En 1963, Bornstein devient professeur et dirige également le département jusqu'en 1971. Après avoir travaillé pendant près de trente ans dans l'enseignement supérieur, il prend sa retraite en 1990.



Vue de la rivière Saskatchewan Sud depuis la maison d'Eli Bornstein, s.d., photographie non attribuée. À la fin des années 1960, Bornstein construit une maison en bordure de la rivière. Le sentiment de lumière et d'espace infinis que procure ce paysage a été une source d'inspiration pour ses reliefs structuristes.

Dans les souvenirs de Bornstein, c'est en 1950, lors d'un voyage en train pour traverser le Midwest, de Milwaukee à Saskatoon, qu'il découvre le paysage des prairies de la Saskatchewan. «J'ai été submergé par l'espace et la lumière. Au début, l'espace était presque inconcevable par sa planéité et son infinitude[13].» Cette géographie visuelle rappelle un peu celle du lac Michigan, mais c'est depuis sa rive que Bornstein fait la rencontre de l'immensité du lac, apercevant le lointain panorama. Dans la prairie, il se trouve désormais au centre de la nature, «presque perdu en elle ou consumé par elle[14] ». Il se remémore que «la lumière de la prairie était presque aussi accablante [que son espace]. Sa luminosité et son caractère unique défini par la proéminence du ciel, la plus grande conscience de la présence du soleil et de la lune non obstrués pendant la journée et les changements spectaculaires au fil des saisons, tout cela allait devenir l'un de mes plus grands attraits pour la prairie, dont la puissance et la diversité ont continué de me fasciner[15] ».

Lorsqu'il arrive à Saskatoon en 1950, Bornstein constate que la plupart des artistes des Prairies adhèrent encore à une forme de réalisme relativement épargnée par les révolutions artistiques ayant eu lieu en Europe. Des artistes comme le Britannique Henry George Glyde (1906-1998), alors directeur de la section peinture de l'École des beaux-arts de Banff (aujourd'hui le Centre des arts de Banff), continuent à travailler de manière figurative en utilisant des modèles britanniques et européens du dix-

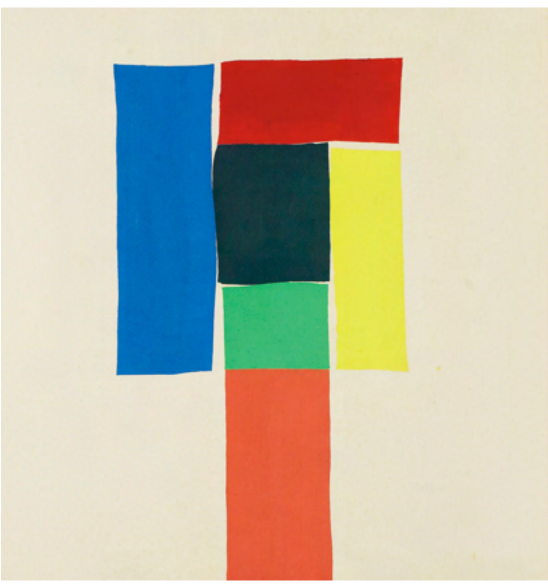




GAUCHE : H. G. Glyde, *Above Bow Falls* (*Au-dessus des chutes Bow*), 1952, huile sur panneau, 31 x 39 cm, Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff. DROITE : Lionel LeMoine FitzGerald, *Abstract: Green and Gold* (*Abstrait : vert et or*), 1954, huile sur toile, 71 x 92 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

neuvième siècle, tout en y ajoutant des influences plus récentes du Groupe des Sept. Il y a bien sûr des exceptions, par exemple, quand Bornstein arrive à l'Université de la Saskatchewan, le nouveau département d'art de l'Université du Manitoba adopte l'abstraction moderniste en invitant un petit groupe nouvellement diplômé d'une maîtrise en arts de l'Université de l'Iowa à former le corps professoral. Le groupe de Winnipeg comprend Richard Irving Bowman (1918-2001) et John Kacere (1920-1999) – qui adoptent différentes manières de travailler avec les méthodes modernistes du surréaliste américain Gordon Onslow Ford (1912-2003) et de son cercle – le graveur Stanley William Hayter (1901-1988) et des expressionnistes abstraits. D'autres membres du corps professoral travaillent dans le style de Paul Cézanne (1839-1906) et selon des modalités cubistes, même le vénérable Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956) réalise ses premiers tableaux abstraits en 1950. Ce que l'on appelle le « groupe de Winnipeg » ne s'épanouit que brièvement. Même s'il attire l'attention de tout le pays au début des années 1950, il disparaît de la scène nationale lorsque les Américains partent pour des climats plus chauds en 1953 et 1954[16].

En Saskatchewan, les principaux facteurs de changement qui introduisent l'art moderne dans la province sont la nomination de Bornstein à Saskatoon en 1950 et l'embauche simultanée de Kenneth Lochhead (1926-2006) par l'école d'art du Regina College (qui est, depuis 1934, un collège préuniversitaire affilié à l'Université de la Saskatchewan. Cependant, comme Bornstein est sur le point de commencer à s'investir dans le relief structuriste, les parcours des deux artistes vont diverger de façon spectaculaire. Au cours de la décennie suivante, par ses embauches de professeurs, Lochhead rassemble un groupe d'artistes – Ronald Bloore (1925-2009), Ted Godwin (1933-2013), Roy Kiyooka (1926-1994), Arthur McKay (1926-2000) et Douglas Morton (1926-2004) – qui sera bientôt reconnu sous le nom de Regina Five, à la suite d'une exposition de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) en 1961[17].





GAUCHE : Kenneth Lochhead, *Dark Green Centre* (*Centre vert foncé*), 1963, acrylique sur toile, 208,3 x 203,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Les membres du groupe Regina Five (de gauche à droite), Ronald Bloore, Arthur McKay, Douglas Morton, Kenneth Lochhead et Ted Godwin, photographiés à l'extérieur de la MacKenzie Art Gallery, à Regina, au moment du *May Show* (Exposition de mai), 1960, photographie non attribuée, Archives et collections spéciales de l'Université de Regina.

Les membres du groupe Regina Five se consacrent à l'abstraction moderniste, mais avec une attention portée sur la planéité de la peinture comme moyen d'expression. Leur travail, appelé « colour field », soit champ de couleur, ou « Post-Painterly Abstraction », soit abstraction post-picturale, tient typiquement en de vastes compositions faites d'aplats de couleur, dans lesquelles la peinture est appliquée en mince couche directement sur la toile brute ou comme si la matière y était infusée; l'œuvre *Dark Green Centre* (*Centre vert foncé*), 1963, de Lochhead, en est un exemple. Cette terminologie spécifique provient du critique d'art new-yorkais Clement Greenberg (1909-1994) qui exerce, pendant plusieurs décennies, une influence omniprésente, quoique controversée, sur la pratique de la peinture abstraite ainsi que sur les goûts des commissaires en Occident. Dans ce contexte, Bornstein, dévoué à la construction de reliefs, est considéré comme assez solitaire. Cela explique peut-être pourquoi il choisit de ne pas participer aux Emma Lake Artists' Workshops, d'une durée de deux semaines, créés par Lochhead en 1955, et qui sont, pendant plusieurs décennies, un élément phare de la scène artistique canadienne. Au fil des ans, les ateliers sont dirigés par des artistes de renom, du Canada et de l'international, notamment Barnett Newman (1905-1970) en 1959 et Greenberg en 1962[18]. Bornstein explique lui-même que ses étés sont réservés aux voyages de recherche.

UN ARTISTE À PART ENTIÈRE

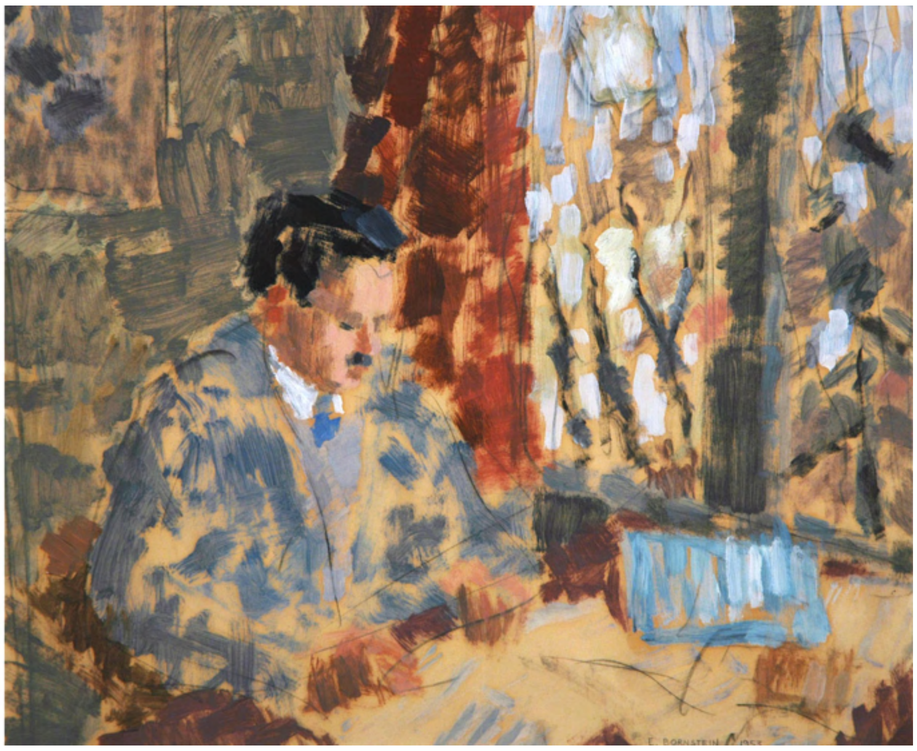


Eli Bornstein et Gordon Snelgrove, v.1950-1951, photographie non attribuée.

À son arrivée à Saskatoon, Bornstein a pu se sentir légèrement isolé, lui qui a connu les métropoles de Chicago et de Milwaukee, il en sait peu sur le Canada ou la Saskatchewan. Il se souvient cependant de sa stupéfaction lorsqu'il découvre à quel point l'art, la musique et le théâtre sont au centre des intérêts et des activités de cette ville des Prairies d'environ cinquante mille habitants[19]. L'université compte des départements de musique et d'art dramatique; son département d'art est alors dirigé par Gordon Snelgrove (1898-1966), un peintre, un historien de l'art et l'une des premières personnes au Canada à recevoir un doctorat en histoire de l'art. (Il prend sa retraite en 1962 et Bornstein le remplace.) De plus, la ville dispose d'une impressionnante bibliothèque publique. La province est également avantagée sur le plan politique, puisque dirigée par la Fédération du Commonwealth coopératif (CCF), le parti socialiste pionnier dont le premier ministre, Tommy Douglas, se fait le défenseur de la justice sociale. Son gouvernement met en place le premier programme de soins de santé universels du continent.

Le milieu artistique s'enrichit encore plus lorsque deux ans plus tard, en 1952, Murray Adaskin (1906-2002) et son épouse, Frances James (1903-1988), s'installent à Saskatoon. Adaskin, musicien et compositeur nommé à la tête du département de musique de l'Université de la Saskatchewan, contribue à faire de Saskatoon un centre important pour l'interprétation de la musique canadienne contemporaine. Pour sa part, James est l'une des meilleures chanteuses soprani du Canada. Les récitals qu'elle donne régulièrement à la CBC sont l'occasion de présenter en première des chansons de nombre de compositeurs et compositrices modernes, tant du Canada que de l'extérieur.





GAUCHE : Murray Adaskin et Eli Bornstein lors d'une fête organisée par Fred Mendel à Saskatoon, v.1954, photographie non attribuée. DROITE : Eli Bornstein, *Untitled [Murray Adaskin]* (*Sans titre [Murray Adaskin]*), 1953, huile sur papier, 42,9 x 52,2 cm, Remai Modern, Saskatoon.

La rencontre de Bornstein avec James et Adaskin, peu après leur arrivée, est une anecdote amusante. Dès l'école secondaire, Bornstein prend l'habitude de siffler lors de sa tournée quotidienne pour livrer le *Milwaukee Leader*. Il continue ce rituel pour se rendre chaque jour à l'université, passant devant la maison des Adaskin, « en sifflant dans l'air froid et limpide du matin[20] ». Un de ces matins, raconte Bornstein :

> Murray est sorti sur son porche et m'a arrêté. Il voulait savoir qui était ce jeune homme qui sifflait Mozart avec tant d'aisance […] Ce fut le début de notre amitié de toujours et de mon admiration pour ces deux êtres humains extraordinaires qui m'ont tant appris sur la musique, l'art et la vie[21].

Bornstein, alors célibataire, a habité avec les Adaskin dans leur grande maison sur University Drive pendant environ un an.

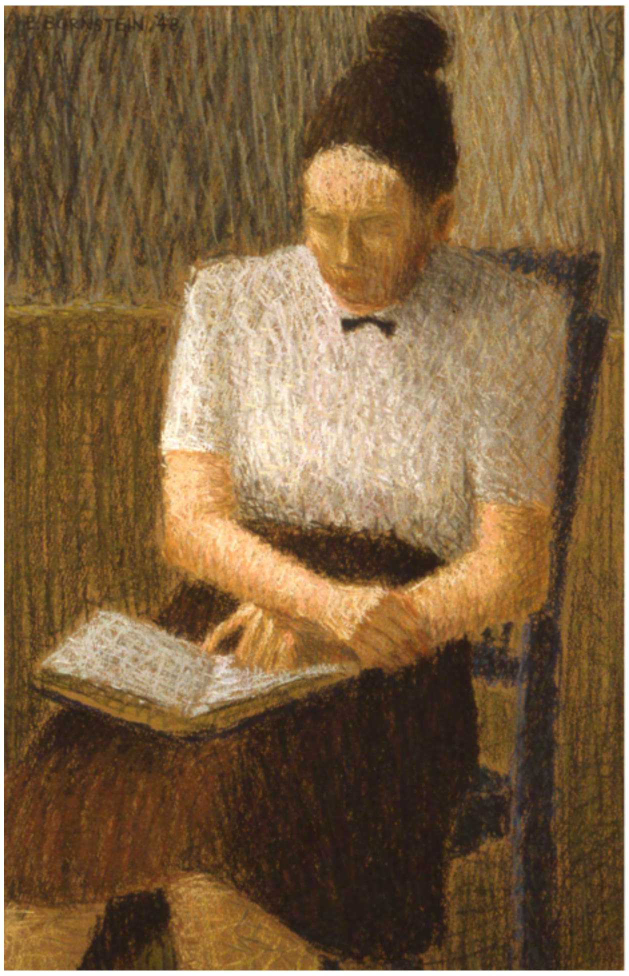
À l'instar de nombre d'artistes des États-Unis dans les années d'après-guerre, Bornstein passe les étés 1951 et 1952 en France grâce à des bourses octroyées par le gouvernement américain dans le cadre du G.I. Bill. Au cours du premier



Eli Bornstein, *Boats at Concarneau* (*Bateaux à Concarneau*), 1952, aquarelle sur papier, 49,5 x 65 cm, collection privée.

été, il s'inscrit à l'Académie de Montmartre à Paris, dirigée depuis 1947 par le peintre cubiste Fernand Léger (1881-1955), et en 1952, il choisit l'Académie Julian. Ces établissements attirent depuis longtemps une grande clientèle étudiante étrangère, mais dans les deux cas, Bornstein juge que leurs offres ne répondent pas à ses propres aspirations. Il préfère de loin travailler de manière indépendante, se déplaçant seul dans Paris, créant à l'extérieur ou visitant des musées, nourrissant l'intérêt pour l'impressionnisme et pour les modernistes français Georges Seurat (1859-1891) et Paul Cézanne qu'il a développé au Art Institute of Chicago. Pendant ces étés, il voyage également en dehors de Paris, s'aventurant jusqu'aux confins de la Bretagne, comme en témoigne l'aquarelle *Boats at Concarneau* (*Bateaux à Concarneau*), 1952.

Au début des années 1950, les sujets de prédilection de Bornstein, qu'il représente en de grandes aquarelles et sur divers supports imprimés, sont la figure féminine unique observée dans des intérieurs, comme dans le pastel sur papier intitulé *Girl Reading* (*Fille lisant*), 1948, ainsi que les paysages et les motifs urbains. Son intérêt pour les styles postimpressionniste et cubiste culmine dans une aquarelle, *The Island* (*L'île*), réalisée sur la côte du Maine en 1956. En parallèle, Bornstein crée des sculptures influencées par le sculpteur roumain Constantin Brâncuși (1876-1957) et le mouvement artistique moderne connu sous le nom de constructivisme russe. En 1947, sa sculpture *Head* (*Tête*) reçoit un prix pour l'achat d'une œuvre du Walker Art Center de Minneapolis, ce qui donne lieu à la commande de son œuvre publique d'envergure, *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956. Malgré cette reconnaissance publique, aucun membre du département des arts ne soutient Bornstein lorsqu'une campagne de lettres désobligeantes est publiée dans le journal local après l'installation de l'*Arbre de la connaissance*. Sa sculpture publique, placée devant le bâtiment de la Fédération des enseignants et des enseignantes de la Saskatchewan à Saskatoon, fait l'objet d'attaques et de condamnations pour son caractère trop abstrait. Les adversaires de Bornstein exigent même son renvoi de l'université. C'est Murray Adaskin, du département de musique, qui prend la parole pour défendre à la fois l'artiste et son œuvre[22].





GAUCHE : Eli Bornstein, *Girl Reading* (*Fille lisant*), 1948, pastel sur papier, 50 x 32 cm, collection de l'artiste. DROITE : Eli Bornstein, *Head* (*Tête*), v.1947, marbre, 12,7 x 7,6 x 8,9 cm, Walker Art Center, Minneapolis.

L'île et *Arbre de la connaissance* sont les dernières œuvres figuratives ou quasi figuratives de Bornstein avant qu'il ne se consacre entièrement à la construction de ses reliefs abstraits caractéristiques. La transformation n'est pas aussi abrupte qu'elle peut le paraître, car elle reflète son étude de l'histoire de l'art, de l'impressionnisme à Cézanne, jusqu'à l'artiste hollandais Piet Mondrian (1872-1944) qui opère une transition dans son imagerie basée sur la nature vers l'abstraction pure, principalement en 1916 et 1917. Ensuite, au milieu des années 1950, Bornstein fait la rencontre de l'artiste américain réputé pour ses reliefs Charles Biederman (1906-2004). Toutes ces expériences et ces leçons adviennent lors des voyages de Bornstein en Europe en 1957 et 1958, alors qu'il crée ses premiers reliefs abstraits.

C'est également au début des années 1950 que Bornstein commence à bâtir sa carrière d'artiste professionnel. Des deux côtés de la frontière, sa participation est acceptée à de grandes expositions annuelles et biennales qui constituent alors le programme standard des musées d'art en Amérique du Nord : au Milwaukee Art Institute, au Walker Art Center de Minneapolis, au Art Institute of Chicago, à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie, à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa, au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée des beaux-arts de Winnipeg, parmi d'autres. Sa première exposition individuelle a lieu en 1954 à l'Université de la Saskatchewan, suivie d'une autre en 1957. La Hart House (aujourd'hui la Justina M. Barnicke Gallery) de l'Université de Toronto organise, en 1956, une exposition intitulée *Eli Bornstein: Graphics* (Eli Bornstein : Œuvres graphiques). La même année, il reçoit le prix du mérite du Saskatchewan Arts Board à Regina.



Vue d'installation de l'œuvre d'Eli Bornstein *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956, devant le bâtiment de la Fédération des enseignants et des enseignantes de la Saskatchewan (site original), 1956, photographie de Leonard Hillyard.

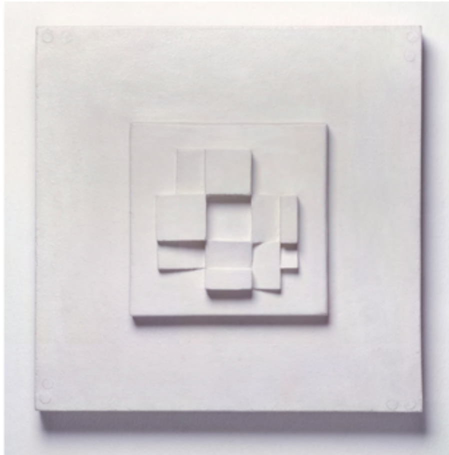
LA VOIE STRUCTURISTE

Au milieu des années 1950, un événement décisif dans la vie d'Eli Bornstein tient dans sa rencontre avec Charles Biederman, un artiste américain plus âgé, connu pour ses reliefs, et pionnier, pour ainsi dire, de l'art « structuriste », la branche de la sculpture abstraite en relief coloré fondée sur la nature dont il devient bientôt l'un des principaux praticiens. Jusqu'à ce moment, Bornstein a des doutes sur les reliefs construits par Biederman, qu'il ne connaît que par des reproductions. Toutefois, il est vivement impressionné par sa lecture, en 1954, du volumineux ouvrage de Biederman sur l'histoire et la théorie de l'art, *Art as the Evolution of Visual Knowledge* (1948), suivi de ses *Letters on the New Art* (1951). Au printemps 1956, Bornstein communique avec Biederman et entreprend une correspondance avec lui. Lorsqu'il découvre plus tard que Red Wing au Minnesota, où habite Biederman, se trouve sur la route entre Milwaukee et Saskatoon, Bornstein lui rend visite à plusieurs reprises. En voyant les reliefs de Biederman en vrai, Bornstein se rend compte qu'ils sont en fait liés à ses propres intérêts.




GAUCHE : Charles Biederman et Eli Bornstein à Red Wing, Minnesota, septembre 1958, photographie non attribuée. DROITE : Charles Biederman, Structurist Relief, *Red Wing No. 20* (*Relief structuriste, Red Wing nº 20*), 1954-1965, huile sur aluminium, 104,5 x 91,4 x 14,9 cm, Tate Modern, Londres.

Dans les écrits de Biederman, trois concepts frappent particulièrement Bornstein. Premièrement, l'analyse systématique que fait Biederman de l'évolution de l'art moderne, à partir de ses racines dans l'impressionnisme en passant par le constructivisme jusqu'à De Stijl, résume la trajectoire que suit le propre travail de Bornstein. Deuxièmement, l'engagement permanent de Biederman envers la nature – regrettant que dans leurs recherches formelles, les artistes d'Europe aient banni la nature de l'art au profit de quêtes idéalistes ou métaphysiques –, se révèle comme une exigence qui fera des reliefs abstraits structuristes un phénomène uniquement nord-américain. Selon Biederman, la tâche de l'artiste consiste à traduire « la méthode de construction de la nature en un art qui possède précisément les qualités palpables et corporelles de la nature, des formes spatiales réelles[23] ». Troisièmement, la façon dont Biederman conçoit l'art en relation avec la société dans laquelle il est créé : non pas l'art pour l'art, mais l'art dans un sens culturel plus large, une conviction que Bornstein soutient dans ses nombreux écrits et dans son rôle de rédacteur en chef de la revue *The Structurist*, qu'il fonde en 1960 et publie pendant cinquante ans.

GAUCHE : Jean Gorin, *Spatio-temporelle nº 23*, 1966, huile sur bois, 99,7 x 99,7 x 8,5 cm, Université de la Saskatchewan, Saskatoon. DROITE : Mary Martin, *Spiral Movement* (*Mouvement en spirale*), 1951, carton gris peint, 45,7 x 45,7 x 9,6 cm, Tate Modern, Londres.

En 1957 et 1958, pendant son congé sabbatique de l'Université de la Saskatchewan qui le mène en Europe dans le but précis d'étudier le constructivisme et De Stijl, Bornstein y sollicite de grand·es artistes du relief. À Paris, il rend visite à Georges Vantongerloo (1886-1965) qui, avec Piet Mondrian, est l'un des membres fondateurs de De Stijl, une association idéaliste internationale d'artistes, d'architectes et de designers qui se consacrent à la création d'un vocabulaire visuel abstrait dont la mise en pratique permettrait de cheminer vers une société pacifique et harmonieuse. Il rencontre également Jean Gorin (1899-1981), qui a été un pionnier des constructions en relief assumées comme forme d'art distincte au milieu des années 1920.

À Londres, Bornstein entre en contact avec les artistes du relief Kenneth Martin (1905-1984), Mary Martin (1907-1969), Victor Pasmore (1908-1998) et Anthony Hill (1930-2020); à Amsterdam, il rencontre Joost Baljeu (1925-1991). Pendant ce même congé sabbatique, Bornstein se rend également en Angleterre, au Danemark, en Norvège et en Espagne; il réside aussi quelque temps à Punta Marina, une station balnéaire près de Ravenne en Italie, et à Amsterdam, où il réalise ses premières constructions en relief en 1957.

Tout au long de son séjour à l'étranger, Bornstein se trouve insatisfait de la géométrie abstraite des constructions des artistes d'Europe. Il considère que l'œuvre de Jean Gorin est trop définie par la science et la technologie, qu'elle s'appuie trop sur des principes mathématiques et qu'il lui manque, comme il l'écrit à Biederman, « une relation forte et nécessaire avec la nature ». Dans le même ordre d'idées, Bornstein remarque qu'en Angleterre, les artistes se limitent essentiellement à l'utilisation de matériaux industriels non peints comme le plastique, le Formica, l'acier inoxydable et l'aluminium. Ces praticien·nes s'intéressent aux effets de lumière, mais négligent la couleur, c'est-à-dire la couleur telle qu'elle se manifeste dans les structures du monde naturel[24]. Comme Bornstein le rappelle plus tard à propos de la recherche de sa voie propre, c'est en Europe, en 1957, que son double intérêt pour la peinture et la sculpture s'est finalement concrétisé : il a trouvé la solution en concevant un relief abstrait construit qui peut englober « l'espace, la forme et la structure de la sculpture ainsi que la couleur et la lumière de la peinture[25] ».

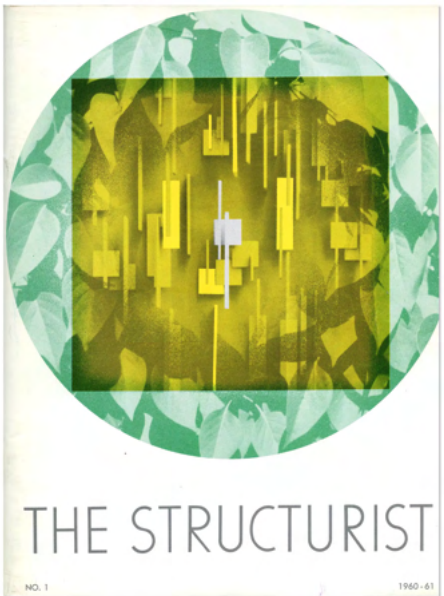
LES PREMIERS RELIEFS

En 1958, de retour à l'Université de la Saskatchewan après son fructueux congé sabbatique en Europe, Eli Bornstein, publie une version détaillée de ses théories esthétiques nouvellement formulées dans le premier numéro de la revue *Structure: Annual on the New Art*[26]. Structure est coéditée par Bornstein

et l'artiste néerlandais Joost Baljeu qui est conférencier invité à l'Université de la Saskatchewan cette année-là. Le numéro comprend également des articles de Charles Biederman et du compositeur allemand contemporain Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Le numéro est en quelque sorte un énoncé de mission, voire un manifeste, pour ce qu'ils appellent le « nouvel art », jusqu'à ce que Bornstein adopte la terminologie de relief structuriste de Biederman plus tard la même année.

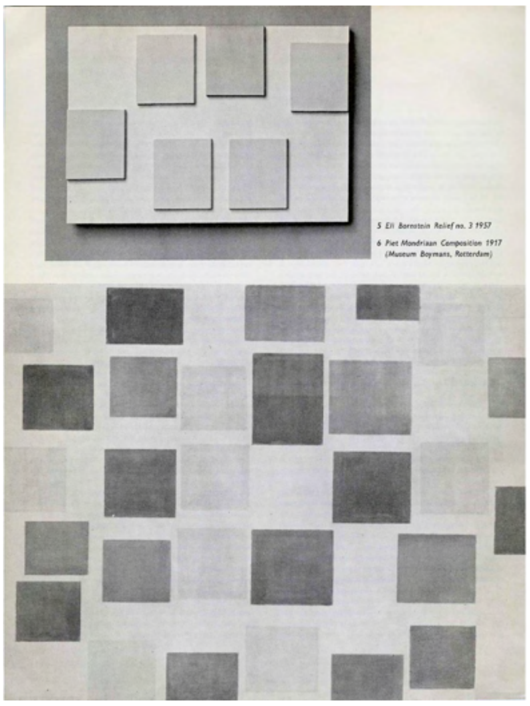
Après avoir codirigé le premier numéro de la revue Structure en 1958, c'est en 1960 qu'il lance sa propre revue à diffusion internationale, *The Structurist*, publiée par l'Université de la Saskatchewan et qui paraît annuellement jusqu'en 1972, puis tous les deux ans jusqu'en 2000, avec des numéros anniversaires en 2010 et 2020. À ses débuts, comme le décrit rétrospectivement Bornstein, *The Structurist*, qui s'appuie sur un registre d'autrices et d'auteurs de stature internationale, est « une sorte de forum sur l'avenir de l'art et de l'architecture, et traite de sujets interdisciplinaires liés à de nombreuses considérations négligées sur la façon dont l'art a évolué et comment il a été lié à de nombreux autres sujets comme la science, la technologie, la culture, l'éducation, la musique, etc.[27] ».

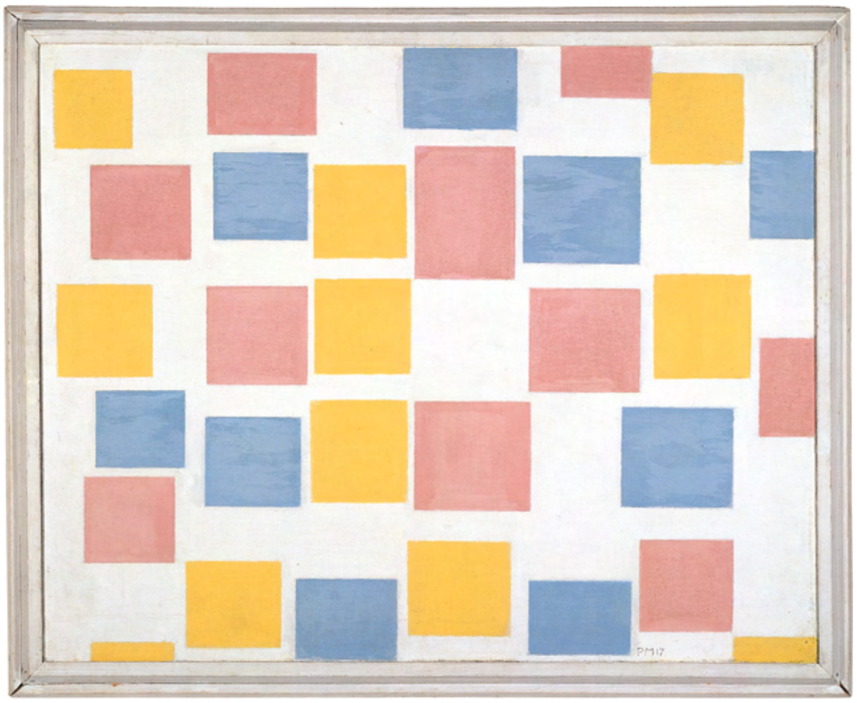




GAUCHE : Couverture de la revue *Structure: Annual on the New Art, n° 1*, Eli Bornstein et Joost Baljeu, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1958. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales. DROITE : Couverture du numéro inaugural de la revue *The Structurist*, « Structurist Origins/Developments [Structuriste orgines/développements] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1960.

Tandis que les idées de Bornstein sur l'art structuriste circulent par écrit, il réalise ses propres reliefs pour la première fois en 1957. Construits de manière modeste à la tempera sur panneau composite ou à l'huile sur bois, ils sont constitués de rectangles bas, relativement grands, disposés dans des compositions asymétriques sur un support à fond neutre. Ils sont, comme dans *Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste n°4*), 1957, principalement en blanc sur blanc complémenté par une ou plusieurs couleurs primaires. Bornstein leur insuffle sa propre sensibilité, sans encore tout à fait s'éloigner de la tradition européenne de De Stijl, qui met l'accent sur la couleur et la géométrie rectiligne. En effet, à la page 36 du numéro inaugural de *Structure*, il juxtapose de manière révélatrice l'un de ses premiers reliefs de 1957 à *Composition avec plans de couleur 2*, 1917, de Mondrian, un modèle dont il s'était déjà inspiré l'année précédente pour *L'île*, 1956, une œuvre aux motifs dispersés en surface.





GAUCHE : Page 36 du numéro inaugural du magazine *Structure: Annual on the New Art* (1958), où est illustré l'un des premiers reliefs structuristes d'Eli Bornstein à côté de *Composition avec plans de couleur 2*, 1917, de Piet Mondrian. DROITE : Piet Mondrian, *Composition avec plans de couleur 2*, 1917, huile sur toile, 48 x 61,5 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Dès lors s'amorce pour Bornstein un engagement inébranlable dans l'évolution du relief structuriste, projetant la dynamique colorée de la peinture dans le monde sculptural de l'espace et de la lumière. Au cours des six décennies suivantes, il ne cessera d'en accroître le potentiel compositionnel et d'en enrichir les profondeurs expressives. Peu à peu, ses éléments formels se diversifient, leurs relations et leurs interactions rythmiques se complexifient, leurs couleurs se multiplient, les reliefs font de plus en plus écho à la diversité de la nature qui se déploie, laquelle fait chez lui l'objet d'une étude quotidienne intense en continu.





GAUCHE : Vue d'installation de l'exposition *Relief/Construction/Relief*, 1968, commissariée par Kazimir Karpuszko, photographie du Museum of Contemporary Art Chicago. DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Eli Bornstein: Selected Works/ Œuvres choisies, 1957-1982*, avec les contributions d'Eli Bornstein et de Kazimir Karpuszko, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1982.

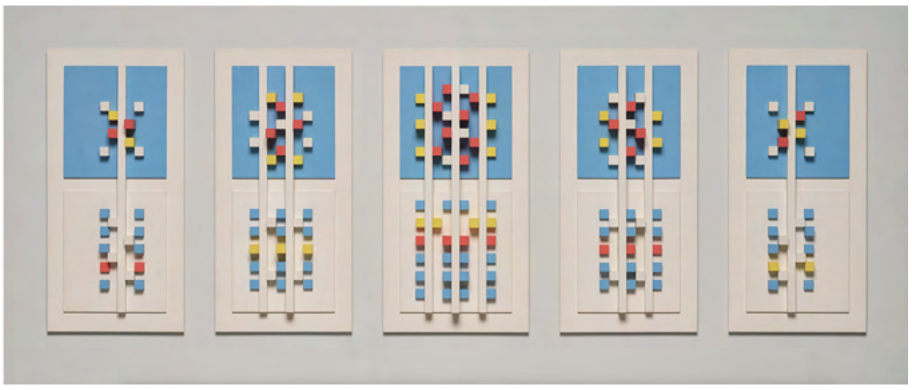
Les années 1960 sont marquées par les premières expositions individuelles des reliefs structuristes de Bornstein, notamment en 1965 et 1967 à la Kazimir Gallery sur Michigan Avenue à Chicago. Kazimir Karpuszko (1925-2009) est un jeune marchand d'art, auteur et conservateur impliqué dans le mouvement artistique structuriste. En 1968, il joue un rôle important dans l'exposition collective *Relief/Construction/Relief*, inaugurée au Museum of Contemporary Art de Chicago et qui fait une tournée dans l'est des États-Unis. L'allégeance de Karpuszko à l'égard de l'œuvre de Bornstein persiste au cours des décennies suivantes et, en 1982, il est le commissaire de l'exposition *Eli Bornstein: Selected Works/Œuvres choisies, 1957-1982*, pour la Mendel Art Gallery de Saskatoon, une exposition qui est également présentée à

la Galerie d'art de l'Université York de Toronto et dans d'autres lieux de l'est du Canada, ainsi qu'à l'Université du Wisconsin-Milwaukee[28].

LA PÉRIODE D'INNOVATION

Comme le prouve son voyage en Europe en 1957 et 1958, les étés et les congés sabbatiques, exempts d'obligations administratives et d'enseignement, sont des périodes précieuses pour les voyages et la recherche; ce sont aussi des occasions pour concentrer l'innovation créative, dont Bornstein profite tout au long des années 1960[29]. C'est aussi à cette époque que l'artiste réalise une commande du gouvernement fédéral pour le nouvel aéroport international de Winnipeg, une œuvre intitulée *Structurist Relief in Fifteen Parts* (*Relief structuriste en quinze parties*), 1962. Lorsque le terminal est démoli, quelque quarante ans plus tard, la sculpture est enlevée, restaurée, remise en état pour l'extérieur puis installée sur la façade du Max Bell Centre de l'Université du Manitoba en 2014. La Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) a acheté, en 1965, une maquette de l'œuvre, intitulée *Structurist Relief in Five Parts* (*Relief structuriste en cinq parties*), 1962.

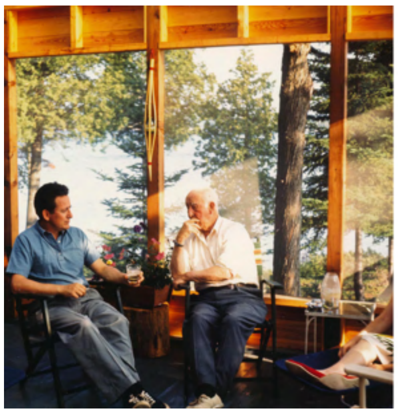




GAUCHE : Vue d'installation de l'œuvre *Structurist Relief in Fifteen Parts* (*Relief structuriste en quinze parties*), 1962 par Eli Bornstein au Max Bell Centre, Université du Manitoba, Winnipeg, 2014, photographie d'Oliver A. I. Botar. DROITE : Eli Bornstein, *Structurist Relief in Five Parts, Model Version* (*Relief structuriste en cinq parties, maquette*), 1962, relief en bois de bouleau avec peinture à l'huile, 54,7 x 130,5 x 7,1 cm (support non intégré), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'innovation se manifeste également par la production de deux importantes séries entre 1964 et 1967 : Canoe Lake (Lac Canoe) et Sea (Mer). Toutes deux exploitent la palette de couleurs nouvellement libérée de Bornstein et témoignent de l'aisance qu'il gagne à lier les avant-plans et les arrière-plans, et à les faire interagir.

Entreprise en 1964 (et nommée d'après le célèbre lieu où Tom Thomson [1877-1917] a peint), la série Lac Canoe trouve son origine dans le parc Algonquin, où Bornstein passe l'été dans un chalet appartenant à un ami de Murray Adaskin. Les constructions stratifiées des reliefs, leurs profonds jeux d'ombre et de lumière et les arrangements de couleurs, désormais affranchis des couleurs primaires, évoquent les rives des lacs et les feuillages des forêts profondes. La propension croissante qu'a Bornstein à complexifier les couleurs s'éloigne en quelque sorte des orthodoxies plus structuristes, que Charles Biederman lui avait conseillé de ne pas adopter précipitamment[30]. Justement, ce mois de juillet-là, Bornstein rencontre A. Y. Jackson (1882-1974) lors d'une brève visite du peintre du Groupe des Sept au parc Algonquin. Une photographie montre les deux artistes en conversation, assis devant une fenêtre du chalet même d'Adaskin.

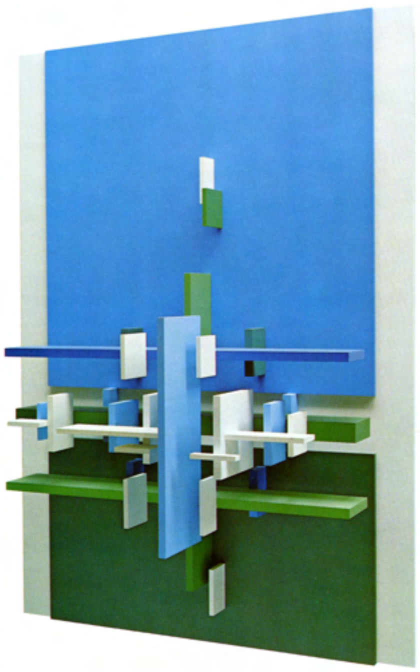




GAUCHE : Eli Bornstein et A. Y. Jackson au chalet de Murray Adaskin au lac Canoe, Ontario, 1964, photographie non attribuée. DROITE : A. Y. Jackson, *Beaver Lake, Combermere, Ontario* (*Lac Beaver, Combermere, Ontario*), 1961, huile sur panneau, 34,2 x 26,7 x 0,6 cm, Galerie d'art d'Ottawa.

Les reliefs de la série Lac Canoe sont un peu atypiques parmi les œuvres structuristes du début des années 1960 dans le sens où ils occupent carrément la totalité de leurs arrière-plans blancs. En revanche, *Relief structuriste nº 1*, 1966, de Bornstein, est plus conventionnel, ses éléments en relief sont regroupés vers le centre, laissant le plan du support essentiellement neutre, les coins vides. C'est la manière courante de composer, comme le donnent à voir les illustrations d'un article intitulé « Structurist Art », publié en mai 1967 dans le magazine *Chicago Omnibus*. L'article est consacré à la nouvelle génération d'artistes qui suivent les traces de Biederman et de Bornstein. Aux États-Unis, on retrouve William Jordan, David Barr (1939-2015) et Lawrence Booth; au Canada, Ron Kostyniuk (né en 1941), Don McNamee (1938-1994) et Elizabeth Willmott (née en 1928), cette dernière étant l'une des élèves les plus célèbres de Bornstein. L'article du *Chicago Omnibus* décrit en outre le mouvement structuriste en 1967 comme « un phénomène du Nouveau Monde basé à l'Université de la Saskatchewan ».

Bornstein innove à nouveau avec la série Mer, par laquelle il semble en quête de nouvelles façons d'animer le plan de son support. Dans ces œuvres, il étire vers l'extérieur ses plans de couleur en aplat, qui sont désormais plus grands, jusqu'à ce qu'ils occupent davantage l'arrière-plan, étendus jusqu'aux quatre coins – voir, par exemple, *Structurist Relief No. 3* (*Relief structuriste nº 3*), de la série Mer, 1966-1967[31]. Ici, Bornstein fait non seulement un important pas de plus vers l'animation de ces plans de base, mais dès lors, il adopte également une démarche visionnaire pour définir les modalités de son propre parcours stylistique et expressif.



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 3* (*Relief structuriste nº 3*), de la série Sea (Mer), 1966-1967, émail sur Plexiglas et aluminium, 86,5 x 61 x 15,6 cm, collection de l'artiste.

La série Mer ainsi que les reliefs à double plan sont conçus entre 1966 et 1967, en Californie, où Bornstein passe une année sabbatique loin de l'enseignement et vit près de Big Sur, sur un sommet surplombant l'océan Pacifique. Dans son journal intime, il raconte : « Chaque jour, j'ouvrais les yeux sur un ciel immense au-dessus du majestueux océan Pacifique, qui aurait pu être la vaste prairie de la Saskatchewan[32]. » La solution des reliefs à double plan consiste à plier ses plans de base au milieu, à quarante-cinq degrés, comme s'il s'agissait de livres entrouverts, dans le but, en fait, de les envelopper et de les incliner vers l'intérieur. Ce procédé peut sembler assez simple en soi, mais cela complique de manière exponentielle la tâche de composer les multiples éléments colorés qui sont maintenant imbriqués entre les pages également colorées, ces minces carreaux de couleur qui se projettent dynamiquement dans l'espace et sont observables sous plusieurs angles.

Mariés depuis 1965, Bornstein et sa femme Christina (née Girgulis), bibliothécaire et actrice, construisent leur maison pendant cette période d'innovation, en 1969, et la conçoivent moderniste, basse et au ras du sol, en harmonie avec la planéité de la prairie. Elle comporte de longs puits de lumière rectangulaires au-dessus des principaux murs suspendus, qui permettent à la lumière changeante du jour, du matin au crépuscule et au fil des saisons, d'illuminer les reliefs installés en dessous. La maison est située près de la rivière Saskatchewan Sud, que Bornstein décrit comme « un ruban ou un écran de couleur qui se déploie » et qui reflète les phénomènes en constante évolution de la nature : lente et constante dans sa globalité géographique sous-jacente, devant laquelle et dans laquelle la vie, la lumière et la couleur se transforment sans cesse. La rive de la prairie est « mon école et mon église », écrit l'artiste[33].




GAUCHE : Photo de mariage d'Eli et Christina Bornstein, Monterey, Californie, 1965, photographie non attribuée. DROITE : Maison d'Eli et Christina Bornstein, date inconnue, photographie non attribuée.

L'IMPACT DE L'ARCTIQUE

Parmi les voyages d'Eli Bornstein, on note trois voyages fondateurs dans l'Arctique canadien, le premier en 1964 avec Murray Adaskin et l'anthropologue Bob Williamson. Au cours des étés 1986 et 1987, il y retourne avec son collègue de l'Université de la Saskatchewan, le photographe Hans Dommasch (1926-2017). De ces deux derniers étés naît un ensemble exceptionnel de dessins, de peintures et, de retour à son atelier à la maison, s'y rajoute une série de reliefs structuristes comme *Hexaplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste hexaplan n° 2*), de la série Arctic (Arctique), 1995-1998. Dans son journal, *Arctic Journals*, qui finit par compter quelque 24 000 mots, il consigne avec éloquence ses explorations du macro-paysage des fjords, des glaciers et des icebergs, et du micro-paysage de la mousse, des lichens et des fleurs de l'Arctique[34].

Bornstein rédige à la main le journal qu'il tient pendant la majeure partie de sa vie, mais à partir de *Arctic Journals* en 1986 et 1987, il commence à le faire transcrire de manière formelle. Les entrées de son journal, de 1990 à 2017, s'étendent sur 1 136 pages dactylographiées où il consigne ses réflexions sur la vie et sur l'art dans le contexte plus général du monde naturel et humain. Riches en souvenirs autobiographiques et en descriptions poétiques éloquentes de la nature, ces pages forment un panorama intime des univers extérieur et intérieur de Bornstein. Dans les derniers paragraphes de *Arctic Journals*, il évoque l'impact profond de ses expériences nordiques :

> D'une certaine manière, la lucidité semble plus accessible dans l'Arctique. La nature à l'état pur […] ou la nature sauvage […], en révélant ce qui est le plus important, reste l'ultime espoir pour notre survie ou notre préservation. Elle permet de voir plus clairement que la nature est la beauté suprême. La véritable nature fait référence à l'authenticité. Il s'agit d'une identité sans équivoque et fondamentale – ni superficielle ni prétentieuse – et qui en tant que telle, représente certainement la forme la plus élevée de la beauté. L'Arctique garde cette puissance de caractère essentiel qui peut nous informer et nous instruire sans distraction. Elle nous révèle un sentiment d'identité commun avec la terre et tous les êtres vivants, que la vie moderne tend à dissiper[35].

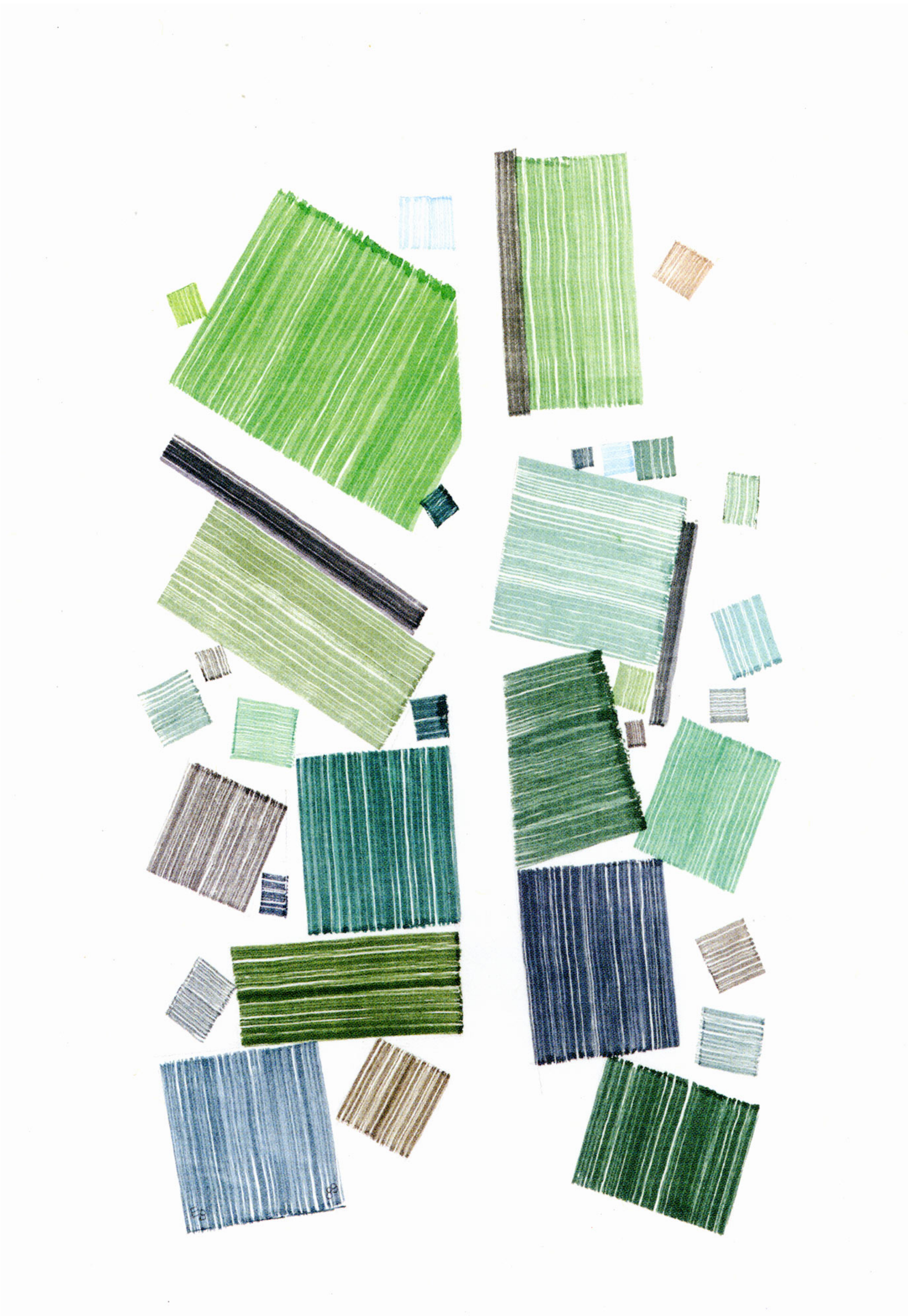




GAUCHE : Eli Bornstein peignant sur l'île d'Ellesmere, 1986, photographie de Hans Dommasch. DROITE : Eli Bornstein, *Arctic Study No. 7* (*Étude arctique n° 7*), 1986, aquarelle sur papier, 37,8 x 28,6 cm, collection de l'artiste.

Ce langage exalté s'élève jusqu'à l'incantation, une sorte de «vision intérieure», comme aurait pu le dire l'artiste canadien Lawren S. Harris (1885-1970). Il est certain que les peintures de l'Arctique réalisées par Harris et A. Y. Jackson au cours de leurs voyages à l'été 1930 sont présentes à l'esprit de Bornstein lorsqu'il part pour l'île d'Ellesmere. En effet, seulement quelques jours après son arrivée, il lance un défi à ses prédécesseurs du Groupe des Sept, convaincu que ses méthodes structuristes incarnent la nature nordique de manière plus authentique que les peintures figuratives de Harris et Jackson[36]. Toutefois, si l'on compare *Icebergs, Davis Strait* (*Icebergs, détroit de Davis*), 1930, de Harris, à *Multiplane Structurist Relief IV, No. 1* (*Relief structuriste multiplan IV, n° 1*), de la série Arctique, 1986-1987, de Bornstein : même si les deux artistes interprètent l'Arctique de manière stylistiquement différente, ils voient les paysages glacés d'un œil commun. La palette froide de la peinture de Harris enregistre la même irisation, la même fragilité, la même lucidité et le même silence qui caractérisent les reliefs structuristes de Bornstein, avec leurs composantes en Plexiglas. On constate ici une véritable parenté[37].

En 1987, Bornstein expose ses études à l'aquarelle inspirées de l'Arctique à la Art Placement Gallery de Saskatoon, et en 1990, il présente au même endroit ses études d'un voyage à Terre-Neuve en 1988, ainsi que ses aquarelles *Riverbank Studies* (*Études sur les rives*) de 1989, créées dans sa propre cour en bordure de la rivière Saskatchewan Sud.



Eli Bornstein, *Riverbank Study No. 4* (*Étude sur les rives nº 4*), 1989, aquarelle sur carton chiffon, 47,6 x 39,4 cm, collection de l'artiste.

DE GRANDES EXPOSITIONS ET UNE VIE DANS L'ART

Au moment de la publication du présent ouvrage, Eli Bornstein continue à développer, au vingt et unième siècle, le potentiel du relief structuriste par le lancement d'un nouveau corpus d'œuvres qu'il intitule *Tripart Hexaplane Constructions* (*Constructions hexaplanes en trois parties*). Comme pour des sculptures, il est possible d'en faire le tour. Elles sont construites à partir de trois reliefs à double plan placés à trois cent vingt degrés, adossés les uns aux autres et posés sur un mince piédestal en aluminium. À la différence des sculptures en ronde-bosse, ces œuvres ne se révèlent que par fragments découverts au fur et à mesure que nous en faisons le tour. Cependant, c'est avec les longs plans horizontaux, qu'ils soient considérés individuellement ou au sein du triptyque spectaculaire de la série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996, que les reliefs atteignent des états de sublimité transcendante.

Parallèlement à de nombreuses expositions collectives tenues au nord et au sud de la frontière qui célèbrent les contributions de Bornstein à l'art moderne, la Mendel Art Gallery lui consacre une deuxième rétrospective en 1996, *Eli Bornstein : Art Toward Nature* (Eli Bornstein : L'art vers la nature), commissariée par l'historienne de l'art néerlandaise Jonneke Fritz-Jobse, et en 2013, une troisième exposition à grande échelle, *An Art at the Mercy of Light: Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d'Eli Bornstein), organisée par Oliver A. I. Botar, historien de l'art winnipegois et auteur de nombreux articles sur Bornstein. L'installation tire pleinement profit des puits de lumière de la Mendel Art Gallery, une expérience bien rendue dans le catalogue grâce aux photographies de Troy Mamer[38]. En 2019, le Remai Modern de Saskatoon organise une mini-rétrospective, *Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein), avec des œuvres tirées de la collection du musée ainsi que de la maison et de l'atelier de l'artiste.



Vue d'installation d'œuvres d'Eli Bornstein (de gauche à droite) : *Structurist Relief No. 6* (*Relief structuriste n° 6*), 1999-2000, *Structurist Relief No. 7* (*Relief structuriste n° 7*), 2000-2001, et *Structurist Relief No. 8* (*Relief structuriste n° 8*), 2000-2002, à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013, photographie de Troy Mamer.

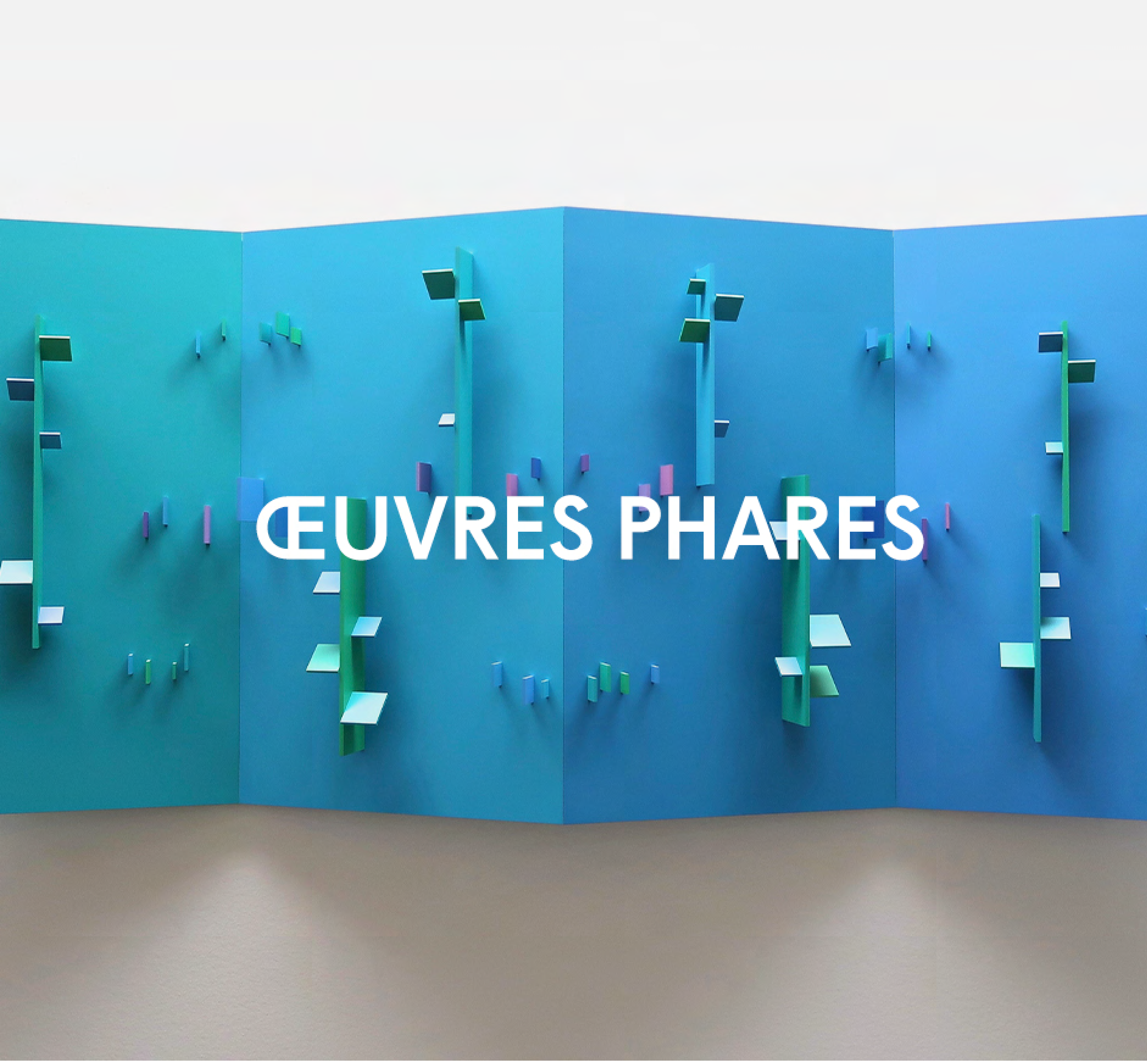
Sur la scène des galeries privées, des expositions ont eu lieu à la Forum Gallery de New York (2007) et dans des galeries à Saskatoon, Vancouver et Victoria. Aussi, depuis l'*Arbre de la connaissance*, Bornstein réalise d'importantes commandes publiques à Winnipeg, à Regina et à Saskatoon, dont *Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief* (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983, pour le Wascana Centre de Regina. Parmi les principales récompenses qu'il a reçues depuis 1956, citons la Médaille des arts connexes de l'Institut royal d'architecture du Canada (1968), un doctorat en littérature de l'Université de la

Saskatchewan (1990) et l'Ordre du Mérite de la Saskatchewan (2008). Pour couronner le tout, en 2019, il a été intronisé comme membre de l'Ordre du Canada en reconnaissance de sa « créativité sans borne » et de la manière dont « son approche met en lumière les enjeux environnementaux actuels[39] ».

Enfin, en évaluant les reliefs structuristes de Bornstein – leur évolution stylistique, leur précision industrielle, leur palette lumineuse, leur révérence à la nature, leurs grandes résonances historiques – rappelons-nous qu'ils sont aussi, comme l'a fait remarquer le critique Steven Cochrane dans sa revue de l'exposition *An Art at the Mercy of Light* parue dans le *Winnipeg Free Press*, « d'une beauté incontestable et sans équivoque[40] ».



Eli Bornstein avec l'un de ses reliefs structuristes dans l'exposition *An Art at the Mercy of Light: Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d'Eli Bornstein), présentée à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013, photographie de Michelle Berg.



ŒUVRES PHARES

Les premières œuvres d’Eli Bornstein sont figuratives, certes, mais il découvre sa voie artistique au fil du temps en étudiant les innovations radicales du modernisme européen, de l’impressionnisme au postimpressionnisme, et du cubisme au constructivisme jusqu’au courant De Stijl. En 1957, il adopte pleinement l’abstraction et fait du relief structuriste son modus operandi qui, tout en étant géométriquement abstrait, évoque également les phénomènes du monde naturel. La présente sélection d’œuvres phares met l’accent sur les étapes clés de l’évolution artistique de Bornstein.

SASKATOON 1954



Eli Bornstein, *Saskatoon*, 1954
Gouache sur panneau enduit de gesso, 58,5 x 74 cm
Collection privée

Au début de sa carrière artistique, Eli Bornstein crée des œuvres figuratives. Cette gouache enjouée représente le Bessborough, l'un des grands hôtels ferroviaires canadiens de style château, qui ouvre ses portes en 1935. La composition est dynamique, instable, voire dansante. Elle rappelle que le jeune Bornstein a joué des percussions dans des groupes de jazz. Dans son journal intime, il se souvient comment l'improvisation jazz a stimulé ses premiers pas dans l'abstraction et a joué un rôle important dans la composition de ses reliefs structuristes.

Même si *Saskatoon* est une composition fragmentée aux formes géométriques inclinées d'essence cubiste, ce n'est pas un rendu imaginaire. Au point de vue de la topologique, la composition est à peu près juste. La personne qui l'observe se trouve au milieu de la 21e Rue, l'artère commerciale principale de

Saskatoon, et regarde vers l'hôtel, avec la gare du Canadien National qui s'élève derrière elle. En 1954, le Bessborough est encore le plus haut bâtiment de la ville. Au premier plan, au centre, à l'intersection de la 21e Rue et de la 2e Avenue, on voit le côté ouest de l'horloge à quatre faces du cénotaphe commémoratif de 1929 (déplacé en 1957 pour faciliter la circulation). L'hôtel règne sur une composition presque symétrique qui rappelle les images de l'artiste germano-américain Lyonel Feininger (1871-1956), en particulier son exultante église gothique d'inspiration cubiste, dans *L'église du marché à Halle*, 1930. À l'instar de Feininger, Bornstein peuple son paysage de petits bonhommes allumettes (et de quelques voitures), en même temps qu'il couronne son édifice d'une auréole rayonnante. Toutefois, alors que la voix de Feininger est quelque peu retentissante – forte, puissante et autoritaire –, celle de Bornstein est légère et pétillante.





GAUCHE : Vue aérienne de la 21e Rue Est, Saskatoon, 1955, photographie non attribuée, Bibliothèque publique de Saskatoon. DROITE : Lyonel Feininger, *L'église du marché à Halle*, 1930, 38 x 29 cm, Pinakothek der Moderne, Munich.

La découverte du cubisme par Bornstein en 1954 est une conséquence quasi inévitable de son étude progressive du développement de l'art moderniste depuis l'impressionnisme. Son défi consiste à maîtriser sa propre progression, à trouver sa place en elle et finalement, à la faire évoluer. Tour à tour, Bornstein peint avec les coups de pinceau fragmentés des impressionnistes, puis il apprend du maître postimpressionniste Paul Cézanne (1839-1906) comment conférer forme et structure à l'impressionnisme et, enfin, il parvient à maîtriser le langage connu sous le nom de cubisme analytique, qui confond les méthodes traditionnelles de représentation de la profondeur, en fragmentant plutôt son sujet en réseaux quasi abstraits et peu profonds de plans interpénétrés.

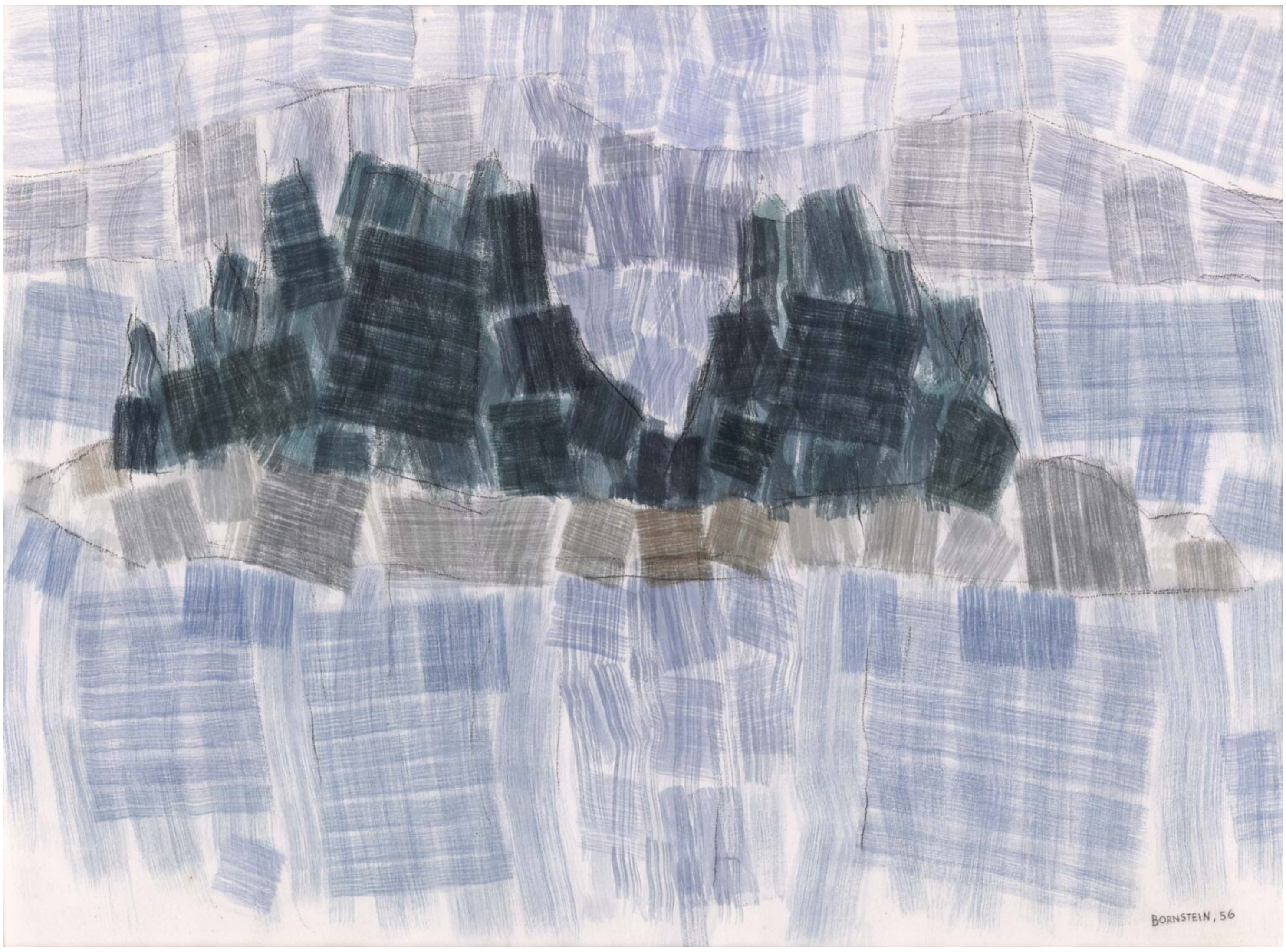




GAUCHE : Paul Cézanne, *Château noir*, 1900/1904, huile sur toile, 73,7 x 96,6 cm, National Gallery of Art, Washington. DROITE : Eli Bornstein, *Porte St-Denis*, 1954, lithographie, 22,9 x 19,1 cm, collection privée.

Les panoramas urbains de Feininger influencent également les dessins parisiens de Bornstein, comme *Porte St- Denis*, 1954 (qui est également produit sous forme de lithographie). En outre, l'échafaudage fracturé sur la façade du bâtiment est une prémonition de la sculpture monumentale de Bornstein, *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956.

L'ÎLE 1956

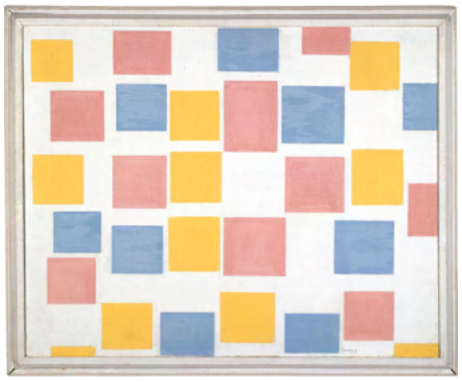


Eli Bornstein, *The Island* (*L'île*), 1956
Aquarelle sur papier, 53,5 x 74 cm
Collection de l'artiste

L'île est la dernière aquarelle figurative peinte par Bornstein avant qu'il ne se lance dans la construction de reliefs purement abstraits. Travaillant sur la côte du Maine, il élabore un paysage composé d'arbres, de rochers et d'eau à l'aide d'un vocabulaire de taches rectangulaires semi-transparentes de taille similaire. Les variations de lignes vertes, brunes et bleu-gris définissent les éléments naturels, mais le reste de la matière se dissout dans une lumière chatoyante, l'île paraissant tel un mirage émergeant de la brume.

Bornstein intègre les différentes leçons des principaux mouvements modernistes européens – l'impressionnisme, le postimpressionnisme et le cubisme – apprises au cours des cinquante années précédentes dans *L'île*. Le cubisme lui permet d'organiser les couleurs pastel en un motif décoratif dynamique et très serré, comme il le fait dans *Saskatoon*. Dans *L'île*, c'est tout autre chose qui se passe, alors que Bornstein défait tout cela pour répartir uniformément, dans son plan, les éléments qui sont désormais individualisés et

de taille similaire, et qui couvrent tout le fond, jusque dans les moindres recoins du papier blanc.



Piet Mondrian, *Composition avec plans de couleur 2*, 1917, huile sur toile, 48 x 61,5 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

On ne le remarque peut-être pas à première vue, mais Bornstein relève ici un nouveau défi, celui entrepris par l'artiste hollandais Piet Mondrian (1872-1944), qui est lui-même passé de la représentation à l'abstraction à la fin des années 1910. Pour les dispersions de *L'île*, Bornstein s'inspire sans aucun doute d'une série de peintures de Mondrian de 1917 intitulée *Composition avec plans de couleur 2*. Il est raisonnable de le supposer, car dans un article publié en 1958 dans la revue *Structure*, Bornstein juxtapose la *Composition* de Mondrian à l'un de ses premiers reliefs, soulignant l'importance de celui-ci à cet instant précis de son évolution artistique[1]. Dans sa série, Mondrian déploie un assemblage de petits rectangles aux teintes atténuées, rouges, jaunes et bleus, qu'il répartit uniformément sur un fond blanc. Imparfaits, les rectangles présentent une irrégularité qui les fait vaciller légèrement, comme ceux de *L'île*, et qui donnent à penser qu'ils existent encore dans ce qui pourrait être la dernière reconnaissance furtive de l'espace illusionniste chez Mondrian.

CONSTRUCTION EN ALUMINIUM [ARBRE DE LA CONNAISSANCE] 1956



Eli Bornstein, *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956
Aluminium soudé sur base en pierre, 458 cm (hauteur)

Bâtiment de la Fédération des enseignants et des enseignantes de la Saskatchewan, Saskatoon

En 1956, *Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]* est la première œuvre publique abstraite à être installée à Saskatoon[1]. La réaction initiale du public, telle qu'exprimée dans des lettres adressées au quotidien *Star-Phoenix*, est marquée par « l'indignation, la colère et l'hostilité ». Il est possible que le public n'aime pas l'art abstrait, qu'il n'en veuille pas, ou qu'il ne le comprenne pas. Beaucoup de gens demandent le retrait de l'œuvre et exigent que l'artiste soit licencié par l'Université de la Saskatchewan. Eli Bornstein est alors en congé sabbatique en Europe et en son absence, une seule personne prend publiquement sa défense : le musicien et compositeur Murray Adaskin (1906-2002). Bornstein raconte qu'il « a défendu la validité de l'art abstrait aussi vaillamment qu'il avait défendu la nouvelle musique[2] ». En 1963, malgré quelques réserves, le critique américain Clement Greenberg (1909-1994), en tournée dans les Prairies pour la revue *Canadian Art*, qualifie la « conception globale » de l'œuvre *Arbre de la connaissance* de « magnifique », concluant que « l'artiste qui en est l'auteur, qu'il réussisse ou qu'il échoue, n'est rien de moins qu'un artiste majeur[3] ».

L'œuvre *Arbre de la connaissance* a été commandée pour le nouveau bâtiment de la Fédération des enseignants et des enseignantes de la Saskatchewan, situé au 902 croissant Spadina Est et conçu par l'architecte de Saskatoon Tinos Kortes (1926-2014), qui a également recommandé Bornstein pour ce projet. La sculpture est fabriquée à Regina, où l'on dispose de l'équipement nécessaire pour souder l'aluminium, puis expédiée à Saskatoon. Plus tard, en 1969, l'œuvre est transférée dans le nouveau bâtiment de la fédération du 2317 avenue Arlington.

À titre de sculpteur, Bornstein avait jusqu'à présent principalement travaillé le bois et la pierre, observant fréquemment l'œuvre de l'artiste roumain Constantin Brâncuși (1876-1957), en accordant une attention spéciale à ses simplifications formelles et à sa sensibilité aux matériaux. Par contre, *Arbre de la connaissance*, avec son échafaudage interne complexe et ses plaques d'aluminium réfléchissantes en saillie, démontre l'influence du constructivisme russe. Les sculptures constructivistes, comme *Constructed Head No. 2* (*Tête construite n° 2*), 1923-1934, de Naum Gabo (1890-1977), sont généralement assemblées ou





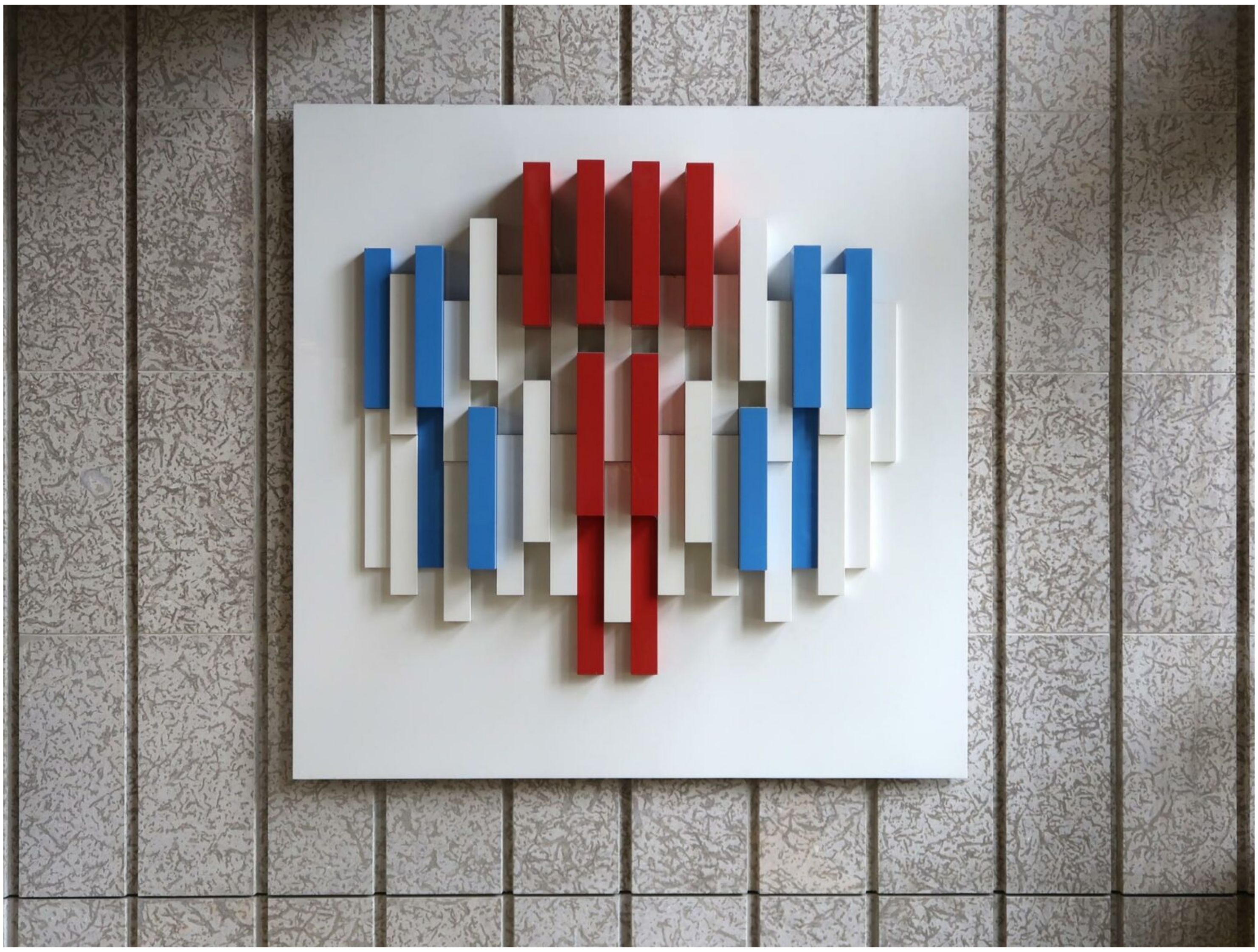
GAUCHE : Naum Gabo, *Constructed Head No. 2* (*Tête construite n° 2*), 1923-1934, Rhodoïd ivoire, 41,9 x 42,5 x 30,5 cm, Dallas Museum of Art. DROITE : Eli Bornstein, *Growth Motif Construction No. 3* (*Construction d'un motif de croissance n° 3*), 1956, bronze et laiton soudés, brasés et calibrés sur base en calcaire et aluminium, 55,9 x 20,3 x 20,3 cm, localisation inconnue. Cette œuvre témoigne de la transition de Bornstein vers la construction métallique ajourée.

construites avec des matériaux industriels non traditionnels comme le métal et le plastique.

C’est lors d’un séjour à New York que Bornstein imagine son *Arbre de la connaissance* et commence sa transition du travail de la matière à la construction métallique ajourée. Dans les premiers modèles de sa sculpture, il pousse des plans métalliques rectangulaires réfléchissant la lumière vers l’espace extérieur à partir d’un noyau intérieur plus volumineux, dans une configuration suggérant quelque chose qui ressemble à des grains de pollen relâchés de l’étamine d’une fleur géante. Il utilise le laiton et le bronze, des métaux qu’il connaît déjà pour avoir suivi des cours de bijouterie à l’université. Dans les modèles suivants, il dissout le lourd noyau central en une structure aérienne qui évolue ensuite vers la construction d’envergure finale, en aluminium soudé de 4,58 mètres de haut.

Arbre de la connaissance s’inscrit dans la tradition de l’abstraction cubiste, ses configurations dérivant de la déconstruction des apparences du monde visuel; on ne doit pas l’interpréter comme une sculpture abstraite pure. Ses composantes formelles ont déjà été annoncées dans des dessins réalisés quelques années plus tôt – dont *Porte St-Denis*, 1954 – inspirés par l’artiste germano-américain Lyonel Feininger (1871-1956). Or, le sujet est maintenant le monde naturel plutôt que le monde urbain : les rectangles atmosphériques flottant librement que l’on voit dans l’aquarelle contemporaine *The Island* (*L’île*), 1956, jaillissent ici sous forme de plaques d’aluminium scintillantes dynamisées par la lumière réelle. L’ensemble structurel est une refonte géométrique de l’anatomie d’un conifère, avec son réseau de branches, étagées et retombantes, et sa croissance naturelle exprimée par l’agitation rythmique de l’ombre et de la lumière.

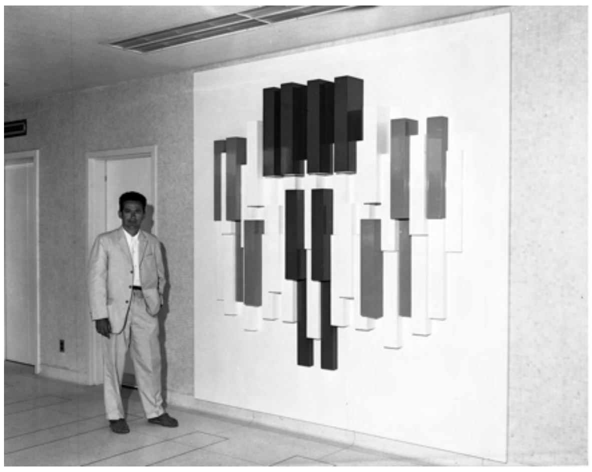
RELIEF STRUCTURISTE N^{O} 18-II 1958-1960



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 18-II* (*Relief structuriste n° 18-II*), 1958-1960
Blocs en bouleau sur panneau d'aluminium sur panneau de bois, peints avec un émail acrylique à l'uréthane, 259 x 259 x 22,9 cm
Université de la Saskatchewan, Saskatoon

En 1957, moins d'un an après avoir terminé *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), et après avoir établi le contact avec l'artiste américain Charles Biederman (1906-2004), Eli Bornstein abandonne l'abstraction tirée de la nature. Il commence alors à construire des reliefs composés de formes géométriques rectilignes pures et de couleurs primaires. *Relief structuriste n° 18-II* est le plus imposant de ses premiers reliefs structuristes, comme il les appelle. À l'origine, l'œuvre est conçue pour le hall d'entrée du bâtiment des arts et des sciences de l'Université de la Saskatchewan, à Saskatoon, mais elle est déplacée par la suite dans l'entrée de la bibliothèque Murray.

À ce stade de sa carrière, Bornstein choisit de travailler en trois dimensions par opposition à la planéité de la peinture. Alors que cette dernière est fixe et




GAUCHE : Eli Bornstein avec *Structurist Relief No. 18-II* (*Relief structuriste nº 18-II*) dans le bâtiment des arts et des sciences de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon, 1961, photographie non attribuée, Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales. DROITE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste nº 4*), 1957, huile sur bois, 72,4 x 49,5 x 3,8 cm, collection privée.

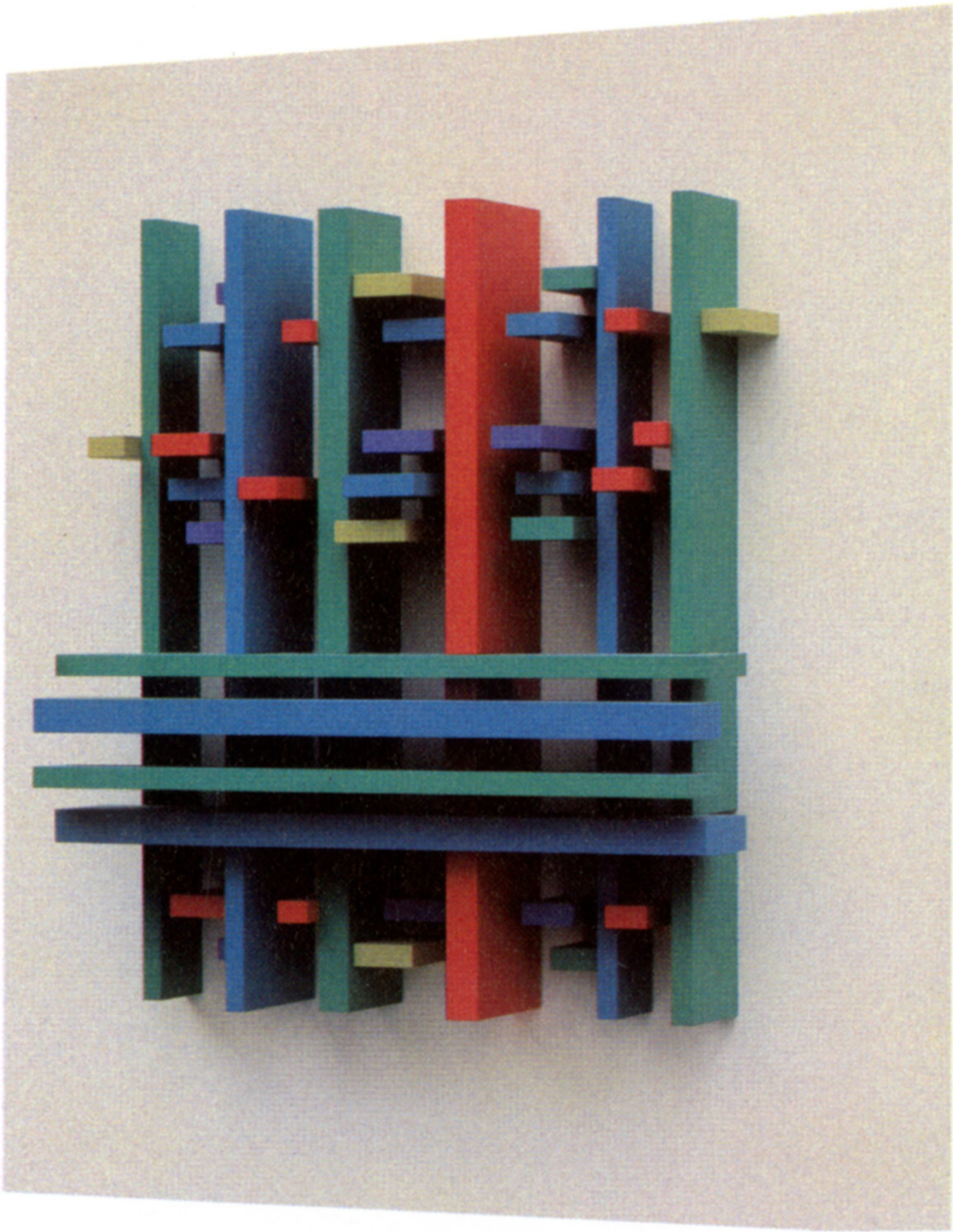
observée de face, l'apparence du relief et de ses différentes parties varie au fur et à mesure que l'œil et le corps de la personne qui en fait l'expérience changent de position. Plutôt que d'être des images statiques, les reliefs de Bornstein existent en tant qu'objets réels, par exemple des chaises ou des tables, habitant le même espace physique et le même environnement que le public.

Relief structuriste nº 18-II incarne de manière impressionnante les principes du peintre hollandais Piet Mondrian (1872-1944), notamment celui de limiter sa palette aux couleurs primaires, mais Bornstein les convertit éloquemment à la construction de ses reliefs. C'est dans *The Island* (*L'île*), 1956, par les rectangles de couleur flottant librement, qu'il révèle pour la première fois son intérêt pour Mondrian.

Une autre influence de cette œuvre se manifeste pendant le congé sabbatique de Bornstein, de 1957 à 1958, lorsqu'il voyage en Europe et au Royaume-Uni, où son objectif principal est d'étudier le travail des constructivistes russes en plus de Mondrian et du mouvement De Stijl. Au cours de ce séjour, il crée également ses premiers reliefs modestes et austères, comme *Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste nº 4*), 1957, qui évolue bientôt vers le majestueux *Relief structuriste nº 18-II*. *Relief structuriste nº 4* est constitué de plusieurs rectangles, presque carrés, blancs sur un fond blanc, à l'exception d'un seul qui est d'un bleu éblouissant. Les formes ont des profondeurs légèrement différentes, comme l'indiquent les ombres qu'elles projettent, et elles sont réparties de manière à animer tout le fond.

Les premiers reliefs de Bornstein, comme *Relief structuriste nº 4*, sont relativement simples, mais au fur et à mesure qu'il acquiert de l'expérience, ses compositions se complexifient. Ainsi, *Relief structuriste nº 18-II* est envahissant : il est net et élégant, avec l'échelle et la présence nécessaires pour occuper un espace public. Sa composition est centrée et symétrique, ses éléments en relief sont profonds et lourds, alors que ses couleurs, en plus du blanc, se limitent à deux teintes primaires : le bleu et le rouge. Encore une fois, l'œuvre est austère à sa manière, mais ses masses aux reliefs variés et sa répartition de couleurs vives se comportent comme de vigoureux rythmes de jazz.

RELIEF STRUCTURISTE N^{O} 3-1, DE LA SÉRIE LAC CANOE 1964



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 3-1* (*Relief structuriste n° 3-1*), de la série Canoe Lake (Lac Canoe), 1964
Huile sur relief en bois, 68,6 x 61 x 15,2 cm
Collection privée

Relief structuriste n° *3-1*, de la série Lac Canoe, comme l'indique ce sous-titre, date du séjour estival de 1964 mené par Eli Bornstein au parc Algonquin, lieu de prédilection du Groupe des Sept, dans un chalet au bord du lac Canoe, qui appartenait à un ami du compositeur Murray Adaskin (1906-2002). Le relief témoigne de l'importante progression de Bornstein dans le travail de la couleur et de la forme. Tout d'abord, en réponse à ce qu'il voit, il multiplie considérablement ses choix de couleurs au-delà des simples teintes primaires, orchestrant un jeu évocateur de blocs horizontaux et verticaux mauves, verts, jaunes et orangés. En même temps, l'artiste organise ses éléments en relief, non seulement côte à côte, mais aussi les uns sur les autres, dans une construction carrée qui fait naître des ombres mystérieuses et des profondeurs obscures. Il n'est pas surprenant que le résultat évoque les lacs, les rivages et les bois profonds de la nature sauvage dans laquelle Bornstein travaille. Sa rencontre avec l'artiste du Groupe des Sept, A.Y. Jackson (1882-1974) qui, cet été-là, fait une brève visite au parc Algonquin, semble de mise. Les deux hommes sont photographiés ensemble dans le chalet d'Adaskin, également situé sur le lac Canoe.

Par définition, le relief structuriste est en contact avec la nature. Dans le cas des premiers reliefs de Bornstein, cela signifie qu'ils occupent non pas un espace pictural illusionniste, mais littéralement l'espace qu'ils partagent avec l'auditoire. Ils s'incarnent dans le monde en quelque sorte. Avec cette œuvre, la nature devient alors plus précisément la «Nature» (que Bornstein écrit souvent avec une majuscule initiale), son sujet étant désormais proportionnel aux paysages naturels non peuplés qui ont captivé Tom Thomson (1877-1917) et le Groupe des Sept plus tôt au vingtième siècle, tel que dans l'œuvre de Thomson *In the Northland* (*Dans le Nord*), 1915.





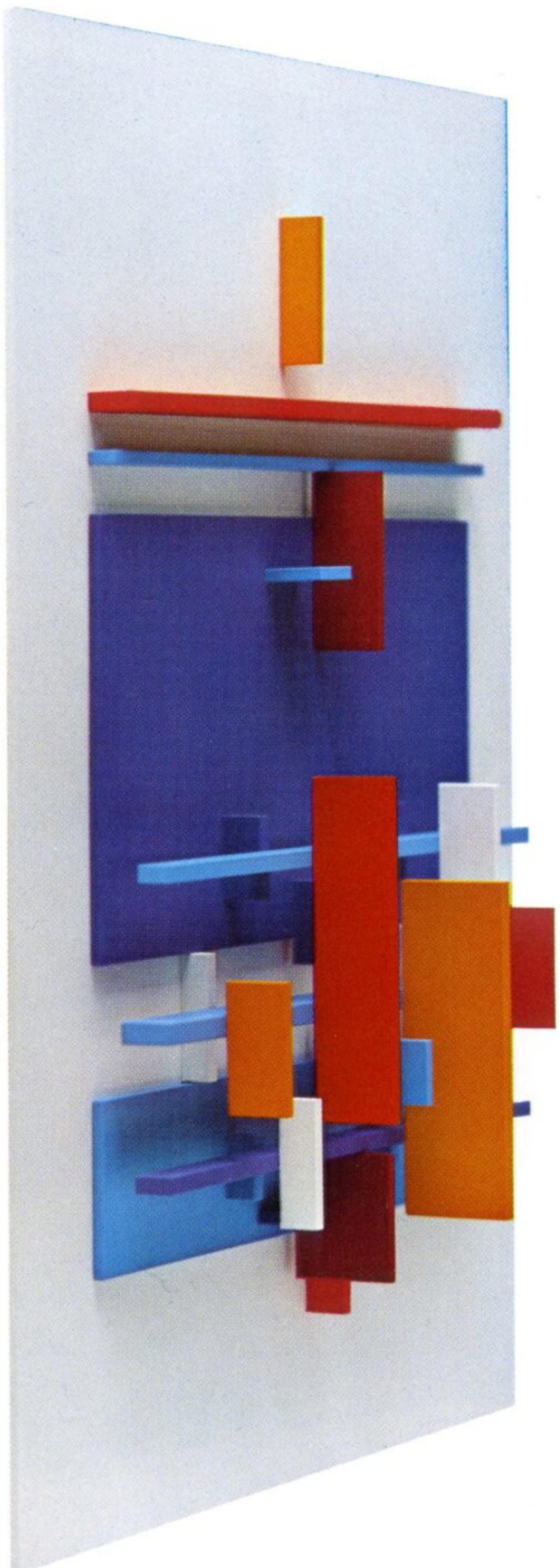
GAUCHE : Tom Thomson, *In the Northland* (*Dans le Nord*), 1915, huile sur toile, 101,7 x 114,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 4-11* (*Relief structuriste n*° *4-11*), de la série Sea (Mer), 1965, émail acrylique et Plexiglas sur aluminium, 86,5 x 61,1 cm, Remai Modern, Saskatoon.

En effet, nous pouvons voir que *Relief structuriste n*° *3-1* constitue une pure abstraction sans référents qui ouvre la voie à l'évocation des événements naturels. Le peintre hollandais Piet Mondrian (1872-1944) est peut-être l'ancêtre de l'abstraction de Bornstein, mais *Relief structuriste n*° *3-1* rompt idéologiquement avec son parent De Stijl. Vers 1918, Mondrian entreprend de distiller un langage abstrait formel, qui, aussi simplement que possible, peut incarner son aspiration à la beauté idéale absolue, un royaume d'ordre pur dissocié des aléas de la réalité quotidienne. Cependant, à ce moment précis de l'histoire de l'art, là où Mondrian isole son art des caprices de la nature, Bornstein reconnaît une bifurcation dans la route moderniste qui l'oriente dans une autre direction. Si l'art moderne ne peut plus «imiter» la nature, il ne peut pas non plus abandonner sa diversité ni tourner le dos au monde.

Donc, pour Bornstein, si l'art abstrait doit trouver une nouvelle direction créative, ses principes doivent s'appuyer sur l'étude du fonctionnement de la nature dans toute sa plénitude. Son défi consiste maintenant à affiner ses

capacités d'observation en regardant intensément la vie et la forme de la nature, sa couleur, son espace et sa lumière, que ce soit dans les bois, sur les berges des prairies ou au bord de la mer, comme dans *Structurist Relief No. 4-11* (*Relief structuriste n° 4-11*), de la série Sea (Mer), 1965. Il doit ensuite traduire ses découvertes dans le langage formel toujours plus riche de ses reliefs tridimensionnels.

RELIEF STRUCTURISTE N^{O} 2 1966



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste n° 2*), 1966
Émail sur bois et Plexiglas, 86,4 x 61,0 x 15,6 cm
Collection privée

La plupart des reliefs structuristes, qu'ils soient d'Eli Bornstein ou de ses collègues, ont tendance à projeter leurs compositions en relief tridimensionnel à partir d'un arrière-plan neutre et inexpressif. Bornstein commence à remettre en question les limites imposées par cette façon de composer dans un nouvel ensemble de reliefs, la série Sea (Mer), qu'il conçoit initialement en 1964 lors d'un séjour estival sur la côte de la Californie du Sud, et qu'il continue de développer pendant plusieurs années. Il aspire à interrelier plus étroitement la figure et le fond, comme dans l'éclatante journée d'été de *Relief structuriste n°2*, où l'artiste insère dans sa composition deux larges plans de bleu, l'un au-dessus de l'autre, l'un plus clair et l'autre plus foncé (des allusions à la mer et au ciel), étalés à plat derrière le jeu en Technicolor de minces éléments en relief qui se détachent nettement au-devant.





GAUCHE : Eli Bornstein, *Multiplane Structurist Relief V, No. 1* (*Relief structuriste multiplan V, nº 1*), 1993, émail acrylique et Plexiglas sur aluminium, 86,5 x 61,1 x 3,1 cm, Remai Modern, Saskatoon. DROITE : Elizabeth Willmott, *Relief #6* (*Relief nº 6*), 1966, acrylique sur tilleul vissé sur Plexiglas poncé, 91,4 x 121,9 cm, collection privée.

Ces deux plans s'harmonisent avec le fond blanc tout en étant activés de façon formelle et chromatique par les éléments en relief qui se trouvent devant eux et auxquels ils sont intégrés. Ils jouent également un rôle expressif qui leur est propre. Si l'arrière et l'avant fusionnent dans la composition, les deux plans bleus plats, eux, se meuvent à leur propre rythme. Ils sont larges et étalés, modérés et lents, leur calme contrastant nettement avec l'agitation qui règne au premier plan. C'est comme si – et cela aura une importance dans les futurs multiplans – Bornstein veut créer un face-à-face entre deux différents tempos de l'expérience perceptive, deux dimensions indépendantes de temps et de l'espace : le lointain contre le proche, la réflexion méditative freinant le ravissement immédiat.

La vue en angle proposée par l'image qui accompagne *Relief structuriste nº 2* et celle de *Multiplane Structurist Relief V, No. 1* (*Relief structuriste multiplan V, nº 1*), 1993, créé ultérieurement, dans lequel les plans mauve et bleu sont légèrement inclinés vers l'extérieur du fond blanc, illustrent toutes deux l'importance de se déplacer pour observer un relief structuriste sous différents angles. De face, les plans avancés paraissent minces et pointus, mais de côté, les plans latéraux qui n'existent pas en peinture, arborent leurs couleurs. Il n'y a pas d'endroit idéal où se tenir. Comme pour la sculpture, de nouvelles données visuelles sont révélées lorsque l'on change de position. Sa collègue structuriste Elizabeth Willmott (née en 1928) résume bien cette idée en affirmant que « comme dans la vie, le meilleur point de vue n'existe pas[1] ».

RELIEF STRUCTURISTE À DOUBLE PLAN Nº 3 1967-1969



Eli Bornstein, *Double Plane Structurist Relief No. 3* (*Relief structuriste à double plan nº 3*), 1967-1969
Émail sur Plexiglas et aluminium, 66,7 x 66,7 x 34,3 cm
Université de la Saskatchewan, Saskatoon

Eli Bornstein réalise *Relief structuriste à double plan nº 3* en 1966, lors de son congé sabbatique près de Big Sur, en Californie. Comme il le raconte dans son journal en 2013 : « Chaque jour, j'ouvrais les yeux sur un ciel immense au-dessus du majestueux océan Pacifique, qui aurait pu être la vaste prairie de la Saskatchewan[1]. » L'artiste crée *Relief structuriste à double plan nº 3* inspiré par

cette observation et par le fait que le monde naturel se présente visuellement en variations infinies.

Dans cette œuvre, Bornstein plie le plan de fond en deux, dans un angle de quatre-vingt-dix degrés, puis le place à l'horizontale. L'œuvre se présente comme un livre à moitié ouvert, dont le dos est à plat contre le mur. Nichés dans les crevasses se trouvent des éléments en relief, souvent complexes, aux couleurs vives, et dont les interactions chromatiques sont animées par des jeux d'ombre et de lumière.

Dans *Double Plane Structurist Relief No. 2-1* (*Relief structuriste à double plan nº 2-1*), 1966-1971, Bornstein renverse l'axe à la verticale. Comme il l'écrit dans un article en 1969, il prend cette décision après avoir observé « des fleurs sauvages rouge-orange qui poussaient autour de notre maison ». Il poursuit en précisant que lorsque les plans inclinés se déploient, c'est comme si le relief « tendait la main et attirait le public en lui, comme la fleur qui invite l'abeille[2] ». Une autre entrée du journal de Bornstein, « The First Lily » [Le premier lys], souligne l'intensité des observations qu'il fait du monde naturel se trouvant sur le pas de sa porte :

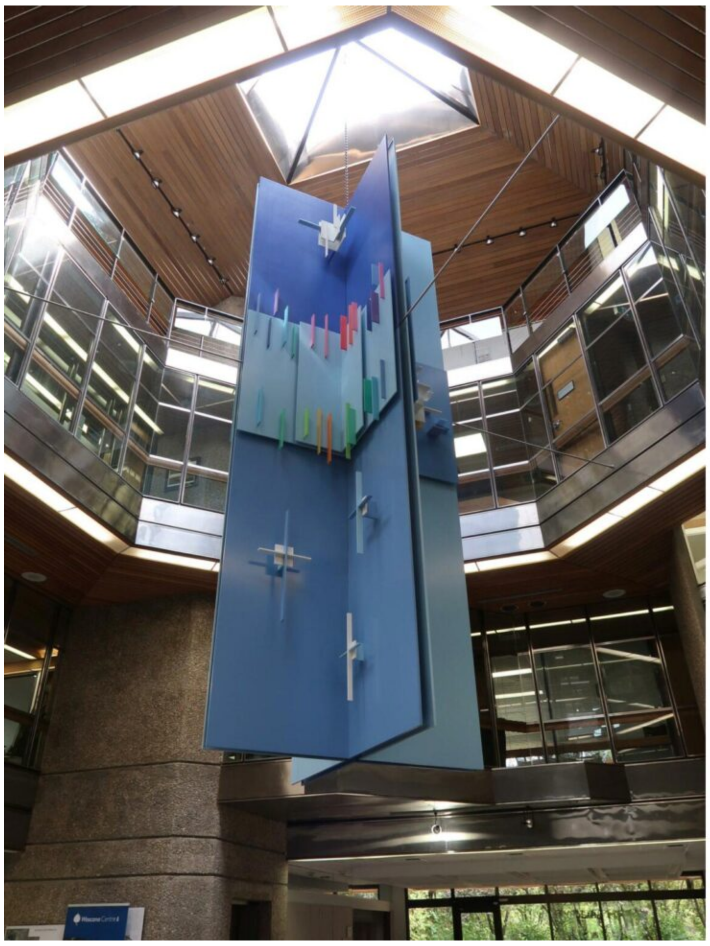


Eli Bornstein, *Double Plane Structurist Relief No. 2-1* (*Relief structuriste à double plan nº 2-1*), 1966-1971, émail sur Plexiglas et aluminium, 43,2 x 43,2 x 23,5 cm, collection privée.

> Aujourd'hui, j'ai été étonné par l'apparition du premier lys. Quelle surprise de voir soudain la fleur orange vif en forme de trompette apparaître de façon si frappante, si triomphante au milieu des hautes herbes de la prairie et dans les endroits les plus inattendus de la rive. Le caractère et la gestuelle du lys sont si différents de ceux du crocus et de la rose. Sa forme et sa couleur s'articulent plus précisément avec sa tige unique et la disposition de ses feuilles. Il se pointe de manière plus originale, isolée, et est moins grégaire que la rose. Comme le son solitaire d'un cor aigu, ou d'une trompette soprano résonnante et limpide, on ne peut le confondre avec autre chose que lui-même[3].

Bornstein rappelle à son public que malgré son engagement profond envers le monde naturel, ses constructions abstraites ne reflètent ni ne copient la nature, il préfère les décrire comme des « créations parallèles » qui « s'élèvent vers la nature[4] ».

RELIEF STRUCTURISTE À DOUBLE PLAN VERTICAL EN QUATRE PARTIES, DE LA SÉRIE CIEL D'HIVER 1980-1983



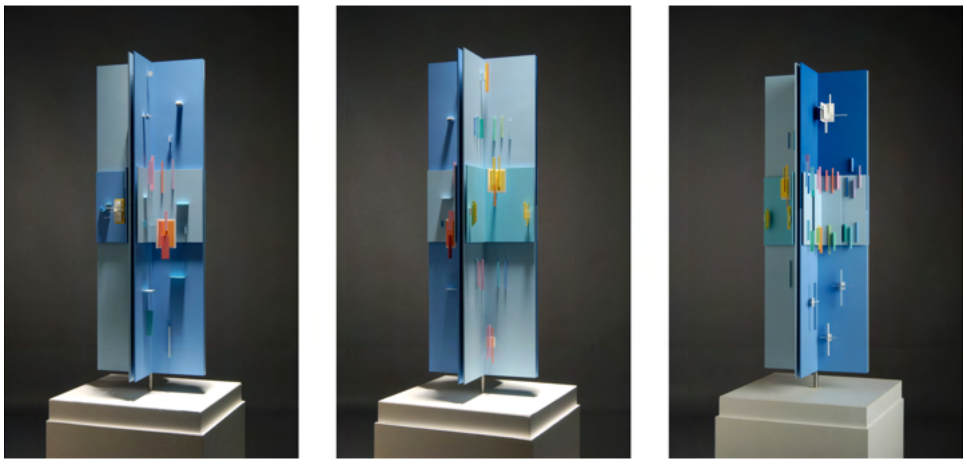


Eli Bornstein, *Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief* (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983
Laque acrylique sur aluminium et Plexiglas sur acier soudé, 640,1 x 342 cm (diamètre)
Wascana Centre Authority, Regina

Le monumental *Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties*, de la série Ciel d'hiver, est une commande du conseil d'administration du Wascana Centre Authority pour le Wascana Centre, un parc urbain de 930 hectares à Regina. Le défi d'Eli Bornstein consiste à trouver un moyen de rester fidèle aux principes de ses reliefs structuristes – qui, après tout, sont conçus pour être accrochés au mur – tout en habitant pleinement le grand espace de quatre étages du bâtiment administratif de Wascana Place. La solution simple et efficace de Bornstein est de déployer la structure de ses reliefs à double plan en adossant quatre éditions les unes contre les autres. Il en résulte une construction « en quatre parties » de 6,4 mètres de haut qui est ensuite suspendue au puits de lumière du bâtiment, tel un lustre géant.

Comme le suggère le titre de la série, Ciel d'hiver, la sculpture aborde un thème qui constitue une célébration métaphorique des ciels d'hiver de la Saskatchewan. Les plans de fond hauts, étroits et pliés, sont colorés d'une nuance de bleu différente, inscrivant les multiples moments et humeurs des ciels au-dessus de notre tête. Devant ces plans s'élèvent des formations en relief

qui évoquent des événements nocturnes dans le ciel, ou à l'horizon, quelque part entre l'aube et le crépuscule.



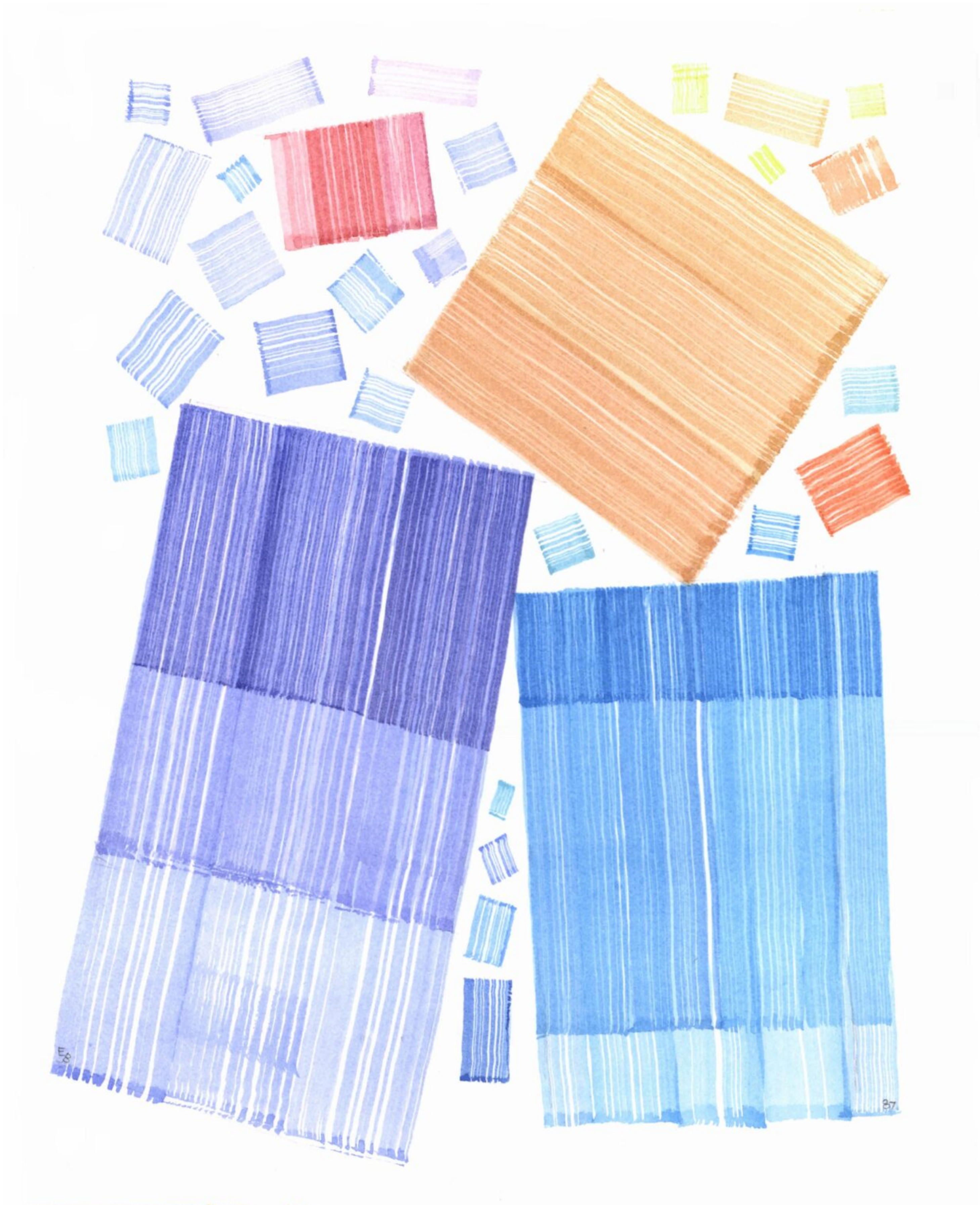
Vues A, B, et C de l'œuvre d'Eli Bornstein *Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief Nos. 14–17* (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties nos 14-17*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983, émail sur aluminium et Plexiglas sur cadre en acier, 104,1 x 38,1 x 38,1 cm, Centre canadien d'architecture, Montréal, Maquette de la commande du Wascana Centre Authority à Regina.

En raison de sa taille et de sa complexité, la construction de l'œuvre dépasse le cadre de ce que Bornstein peut faire dans son atelier. Comme il le fait depuis qu'il utilise l'aluminium, il travaille avec des machinistes de profession qui découpent les pièces d'aluminium et de Plexiglas – les grands arrière-plans et les petits éléments du relief – selon ses spécifications. Une fois les pièces fabriquées ramenées dans son atelier, il élabore la structure et les couleurs avec des modèles, les combinant et les associant jusqu'à ce que la composition souhaitée émerge. Bornstein choisit habituellement les couleurs d'émail parmi celles offertes dans le commerce; cependant, lorsque des teintes plus subtiles sont nécessaires, il les mélange méticuleusement lui-même. Les modèles sont ensuite mis à l'échelle, les pièces sont peintes au pistolet dans un atelier de carrosserie et des machinistes assemblent l'œuvre grandeur nature.

Bornstein fait don du modèle de *Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties*, de la série Ciel d'hiver, au Centre canadien d'architecture de Montréal. Une vingtaine d'années plus tard, juste après le tournant du millénaire, Bornstein revisite le concept de son œuvre de la Wascana Place – adossant à nouveau les reliefs à double plan – dans un groupe d'œuvres autoportantes qu'il intitule *Tripart Hexaplane Constructions (Constructions hexaplanes en trois parties)*.

Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties, de la série Ciel d'hiver, fait partie d'une succession de commandes publiques importantes que Bornstein reçoit au fil des ans, notamment *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*) en 1956, et *Structurist Relief in Fifteen Parts* (*Relief structuriste en quinze parties*), pour le nouvel aéroport de Winnipeg en 1962, conçu suivant le modernisme international.

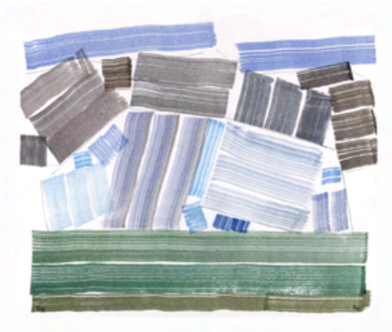
ÉTUDE ARCTIQUE N^{O} 38 1987



Eli Bornstein, *Arctic Study No. 38* (*Étude arctique n° 38*), 1987
Aquarelle sur panneau mat, 41 x 33,9 cm
Collection de l'artiste

Étude arctique nº 38 est emblématique d'un ensemble novateur de peintures à l'aquarelle issu des deux voyages d'Eli Bornstein sur l'île d'Ellsemere dans l'Arctique canadien, au cours des étés 1986 et 1987, en compagnie du photographe Hans Dommasch (1926-2017), son collègue de l'Université de la Saskatchewan. Dans ces aquarelles, Bornstein imagine que la peinture en aplat est une transcription abstraite de ses sensations face à la nature. Ces peintures sont en parallèle aux innovations qu'il explore dans un nouveau groupe de reliefs structuristes intitulé série Arctic (Arctique), également issu de ces expériences estivales[1].

Pour comprendre le vocabulaire formel de l'œuvre, un peu d'histoire s'avère nécessaire. Au cours des trois décennies précédentes, Bornstein travaillait presque exclusivement en relief, même lorsqu'il était en voyage. Les exigences du travail sous la tente, dans la toundra, l'ont cependant obligé à reprendre l'aquarelle, parallèlement au dessin. Il n'avait pas pratiqué l'aquarelle depuis une trentaine d'années, c'est-à-dire, depuis *The Island* (*L'île*) peint sur la côte du Maine en 1956.

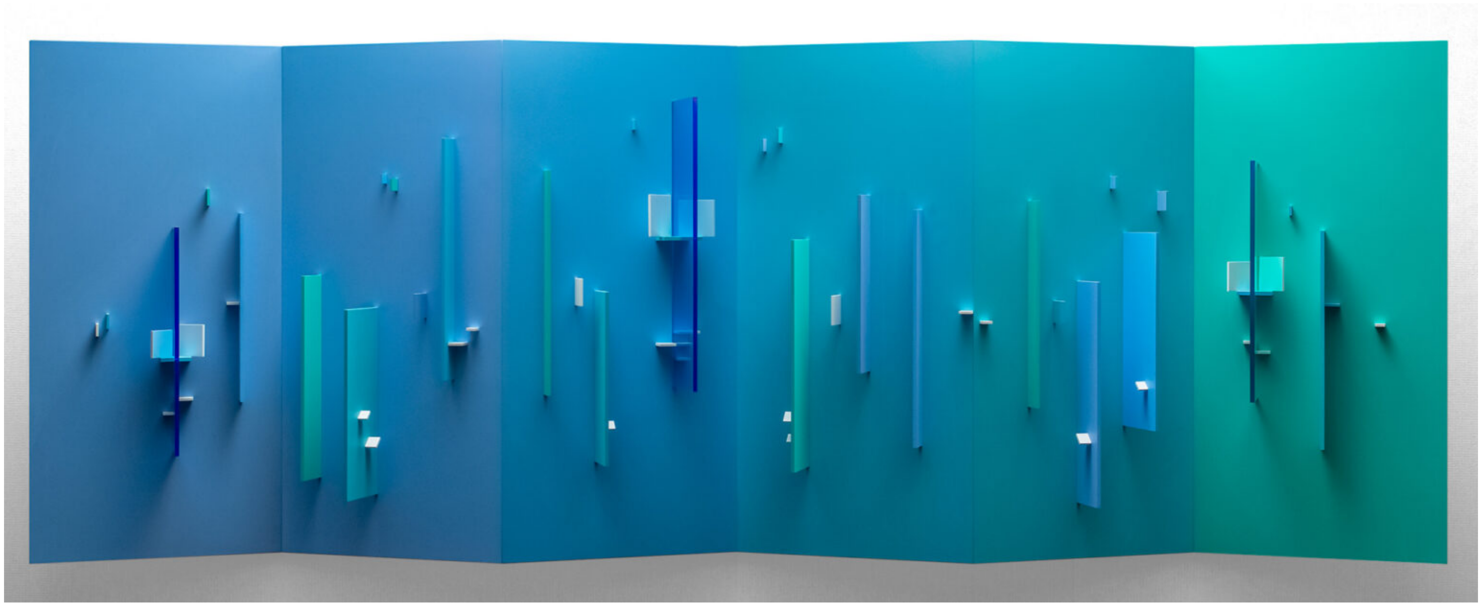



GAUCHE : Hans Dommasch, *Ellesmere Island–Otto Fjord* (*Île d'Ellesmere – fjord Otto*), 1986, diapositive couleur, 35 mm, Université de la Saskatchewan, Saskatoon. DROITE : Eli Bornstein, *Arctic Study No. 12* (*Étude arctique nº 12*), 1986, aquarelle sur panneau mat, 20,6 x 25,4 cm, collection de l'artiste.

En reprenant ce moyen d'expression, le défi consiste à nouveau à exprimer les couleurs de l'Arctique « d'une manière abstraite et unique[2] », écrit Bornstein dans son journal, afin d'évoquer ses expériences sensorielles de la nature « sans imiter [ses] apparences[3] ». Dans les aquarelles de son premier été dans l'Arctique, il reprend essentiellement là où il s'était arrêté dans le Maine. Ses taches de couleur sont semblablement striées et vaguement rectangulaires, rapides et spontanées vers le fond, plus grandes et allongées lorsqu'elles se réfèrent à des sujets plus importants comme les icebergs et les vastes ciels, comme dans *Arctic Study No. 12* (*Étude arctique nº 12*), 1986. Dans les deux cas, les compositions de Bornstein reflètent encore largement les formes générales du paysage devant lui : le rivage horizontal, les icebergs au milieu, les montagnes plus sombres derrière, et même les nuages dans le ciel, à la manière de la photographie de Dommasch, *Ellesmere Island–Otto Fjord* (*Île d'Ellesmere – fjord Otto*), 1986, qui capte une scène similaire.

Avec *Étude arctique nº 38* cependant, Bornstein s'aventure ailleurs, apprenant véritablement à rendre sa vision abstraite. Les échantillons de peinture striés sont maintenant tels des plans, certains sont en aplat, d'autres, pliés, d'autres encore, trapus et solides. Ils sont dispersés à plat sur le papier blanc, maintenus en place par des attractions ou des répulsions mutuelles, comme indifférents à la gravité. Les couleurs sont lumineuses, fraîches et immédiates. Elles dansent parfois avec la légèreté des flocons de neige. La nature est évoquée, non pas par une représentation ou une allusion littérale, mais par analogie, une chorégraphie abstraite de couleurs[4].

RELIEF STRUCTURISTE HEXAPLAN N^{O} 2, DE LA SÉRIE ARCTIQUE 1995-1998

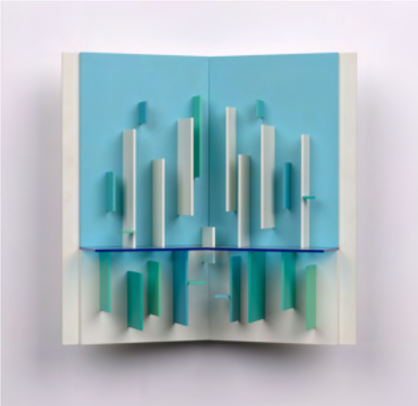


Eli Bornstein, *Hexaplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste hexaplan n° 2*), de la série Arctic (Arctique), 1995-1998
Émail acrylique sur aluminium et Plexiglas, 67,2 x 182,2 x 15,9 cm
Université de la Saskatchewan, Saskatoon

Le célèbre *Icebergs, Davis Strait* (*Icebergs, détroit de Davis*), 1930, de Lawren S. Harris (1885-1970), date de l'été 1930, époque où l'artiste se rend dans l'Arctique en compagnie d'A.Y. Jackson (1882-1974). Pourtant, même si plus d'un demi-siècle les sépare, les visions nordiques créées par Harris et Eli Bornstein semblent provenir d'un même regard. Il y a ici une parenté, une résonance spirituelle entre chacune des interprétations du paysage glacé, même si les artistes sont issus de moments différents de l'histoire de l'art moderniste du vingtième siècle. La palette froide que chacun emploie enregistre de la même façon l'irisation, la fragilité, la limpidité et le silence qui sont caractéristiques de leur sujet nordique.

Bornstein crée les reliefs de la série Arctique entre 1986 et 1998, inspiré par ses expériences profondes dans l'Arctique. *Relief structuriste hexaplan n° 2*, de la série Arctique, est le plus grandiose de cette série, par l'expressivité déployée dans le Plexiglas bleu transparent. Comme l'explique l'artiste, l'idée d'utiliser du Plexiglas coloré translucide lui vient dès son deuxième jour à l'île d'Ellesmere, le 26 juillet 1986,





GAUCHE : Lawren S. Harris, *Icebergs, Davis Strait* (*Icebergs, détroit de Davis*), 1930, huile sur toile, 121,9 x 152,4 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. DROITE : Eli Bornstein, *Multiplane Structurist Relief IV, No. 1* (*Relief structuriste multiplan IV, n° 1*), de

la série Arctic (Arctique), 1986-1987, émail sur aluminium et Plexiglas, 38,1 x 38,2 cm, Musée des beaux-arts Beaverbrook, Fredericton.

frappé par la façon dont les icebergs reflétés dans l'eau produisent des images en miroir. L'insertion de Plexiglas transparent et coloré au milieu de parties en relief peintes à l'émail a pour effet non seulement d'ajouter une qualité de couleur supplémentaire à l'espace et aux formes de ces dernières, mais aussi de les refléter avec une nouvelle profondeur. Le Plexiglas bleu accentue la sensation de glace dans la palette déjà froide du relief.

Si les œuvres nordiques de Harris et Bornstein semblent parentes, elles présentent également des différences. L'objectif d'*Icebergs, détroit de Davis* de Harris, comme l'exprime l'artiste, est de transmettre une illumination spirituelle, la «vision simple des choses élevées» de l'âme[1]. Harris est un observateur attentif de la nature, mais il aspire à transcender les simples apparences, grâce à des effets de stylisation influencés par l'Art déco qui distillent la nature en icône archétypale. Là où Harris idéalise la nature, émerveillé par ses éternités, Bornstein s'en rapproche, tel un naturaliste, pour enraciner son travail dans une étude intime des processus naturels en évolution constante. Les six plans de fond qui zigzaguent dans *Relief structuriste hexaplan n° 2* peuvent suggérer quelque chose d'énorme et d'intemporel, mais simultanément, Bornstein recrée pour le public le sentiment d'un examen en plan rapproché : il donne l'impression d'être là, sur le terrain, comme au premier instant de la découverte[2].

RELIEF STRUCTURISTE QUADRIPLAN N^{OS} 1-3, DE LA SÉRIE ÉCRAN DE RIVIÈRE 1989-1996



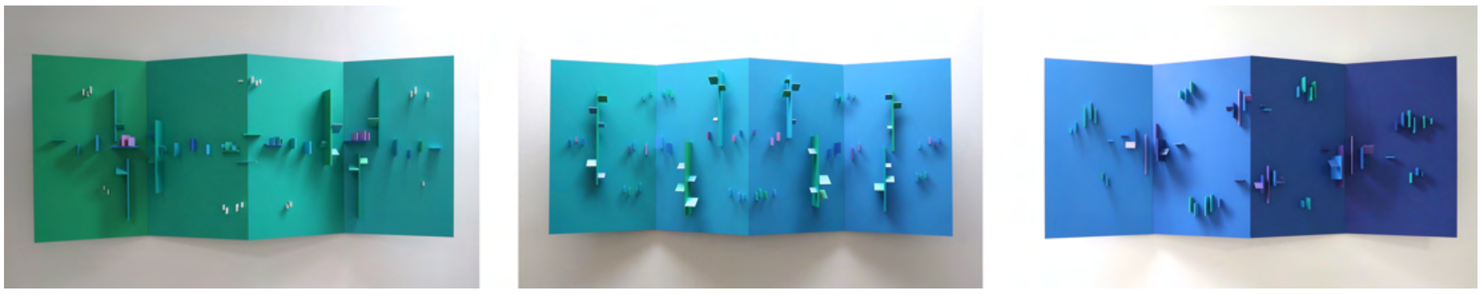
Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief Nos. 1–3* (*Relief structuriste quadriplan n°s 1-3*), de la série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996
Émail acrylique sur aluminium et Plexiglas, 60,4 x 137,8 x 14,6 cm chacun
Collection de l'artiste

L'image ci-dessus rassemble les œuvres de la série River-Screen (Écran de rivière) d'Eli Bornstein (de gauche à droite) : *Quadriplane Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste quadriplan n° 1*), *Quadriplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste quadriplan n° 2*), et *Quadriplane Structurist Relief No. 3* (*Relief structuriste quadriplan n° 3*), photographie de Roald Nasgaard.

À la fin des années 1980, à la suite de ses expériences dans l'Arctique, Bornstein commence une nouvelle série de reliefs quadriplans et hexaplans orientés horizontalement, qui représentent, avec leur étendue et leurs intonations résonnantes, l'un des points culminants de sa longue et créative carrière.

Dans les trois parties de *Relief structuriste quadriplan n°s 1-3,* de la série Écran de rivière, une séquence de plans de couleur avance de gauche à droite et évoluent des verts de la lumière du jour aux bleus et aux violets de la fin du crépuscule. Scrutant l'horizon en le balayant de manière panoramique, les plans de couleurs zigzaguent et sautent comme de petites coupures dans la ligne du temps. Les articulations du premier plan sont dispersées d'un trait rythmique, ce qui incite l'œil à rechercher leurs couleurs et leurs formes individuelles, et à explorer leurs positions, leurs angles et leurs relations lorsqu'elles captent la lumière et projettent des ombres. Elles circulent dans l'espace et dans le temps,

comme une progression d'accords musicaux entrecoupés de notes de grâce et de pauses. Derrière elles, les couleurs du fond déploient leur quiétude et leur plénitude, comme pour faire allusion à une existence plus vaste, bien au-delà de leurs extrémités. Au-devant, la vie naturelle et transitoire continue d'effectuer ses danses éphémères tandis que les plans de couleur eux-mêmes maintiennent l'œil dans un état de suspension au sein d'un espace intemporel.



Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 1, 2,* and *3* (*Relief structuriste quadriplan n° 1, 2,* et *3*), de la série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996, émail acrylique sur aluminium et Plexiglas, 60,4 x 137,8 x 14,6 cm, collection de l'artiste.

Bornstein fait toujours attention aux titres, préférant les chiffres aux noms descriptifs, afin de dissuader le public d'y voir des références représentationnelles avant d'explorer les relations structurelles (les descriptions qu'il utilise – quadriplan, hexaplan et double plan – font référence au nombre de plans dans la construction de chaque relief). Or, il arrive que les sous-titres, comme ceux de la série Écran de rivière, nous servent de point d'ancrage. L'artiste lui-même décrit ainsi les sources naturelles des éléments formels de la série :

> Tandis que je marche chaque jour sur la rive… Ma rivière est comme un ruban qui se déploie ou un écran de couleur qui reflète la lumière constamment changeante du ciel et la position du soleil. De jour comme de nuit, tout au long des changements de saison, j'observe une transition continue des couleurs, des verts aux bleus vert, aux verts bleu, aux bleus intenses, aux bleus violets et aux violets profonds. Il y a des gammes d'intensité et de valeur, ainsi que des transitions et des fusions de l'une à l'autre, le long de cette étendue horizontale de couleur. Aucune couleur du spectre entier n'est pas parfois visible ici. Aucun artiste ne peut inventer une couleur que cette bande de miroir chromatique ne peut refléter[1].

Le triptyque est un tour de force célébrant la nature : la gloire d'un lever de soleil matinal, la verdure du printemps ou la mélancolie du jour qui s'éteint. À la fin du dix-neuvième siècle, les Scandinaves désignent cette dernière sous le nom de « l'heure bleue », soit le crépuscule pendant lequel leurs méditations peuvent s'élever jusqu'au ravissement quasi mystique. D'ailleurs, les reliefs de Bornstein sont imprégnés par la « Nature » (avec une majuscule initiale, comme l'artiste l'a souvent écrit).



Harald Sohlberg, *Winter Night in the Mountains* (*Nuit d'hiver dans les montagnes*), 1914, huile sur toile, 160 x 180,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Les reliefs multiplans de Bornstein sont en quelque sorte des descendants involontaires de la tradition du paysage symboliste nordique, née dans les années 1890 d'une confrontation renouvelée avec la nature sauvage nordique à une époque de malaise spirituel de fin de siècle. Insatisfaits du réalisme objectif des peintures impressionnistes, des artistes – par exemple le Norvégien Harald Sohlberg (1869-1935) – commencent à explorer derrière les apparences et à méditer sur l'esprit intérieur de la nature.

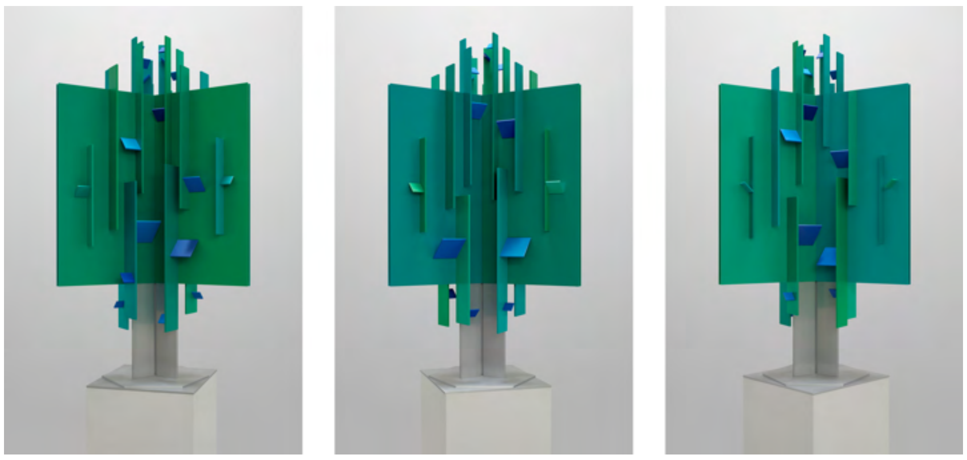
« La vie éternelle est ressentie partout dans l'action de la nature[2] », écrit le peintre finlandais Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) qui, avec ses collègues paysagistes nordiques, abandonne la représentation réaliste pour concevoir de nouvelles structures picturales qui résonnent, pour ainsi dire, avec la vie de l'âme.

CONSTRUCTION HEXAPLANE EN TROIS PARTIES N^{O} 2 2002-2006



Eli Bornstein, *Tripart Hexaplane Construction No. 2* (*Construction hexaplane en trois parties n° 2*), 2002-2006
Émail acrylique sur aluminium anodisé et base en béton, 205,25 x 107,8 x 107,8 cm
Université du Manitoba, Winnipeg

Tout au long de sa carrière, Eli Bornstein envisage son travail comme en constante évolution, telle une recherche continuelle de moyens pour transmettre la vitalité de la nature. Cette approche est illustrée par une nouvelle série d'œuvres autoportantes qu'il amorce au début des années 2000 et qu'il intitule Constructions hexaplanes en trois parties. Elles naissent de son concept pour une œuvre antérieure intitulée *Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief* (*Relief structuriste vertical à double plan en quatre parties*) de la série Winter Sky (Ciel **d'hiver)**, 1980-1983, qui est déployée à Wascana Place à Regina. Bornstein avait construit cette œuvre en appuyant l'un contre l'autre quatre reliefs à double plan inclinés à quatre-vingt-dix degrés, et au tournant du millénaire, il a repensé son approche et trouvé une nouvelle idée pour les constructions hexaplanes en trois parties qui caractérisent son œuvre tardive.



Vues A, B, et C de l'œuvre d'Eli Bornstein *Tripart Hexaplane Construction No. 2* (*Construction hexaplane en trois parties nº 2*), maquette, 2002-2006, émail acrylique sur aluminium et aluminium anodisé, 93,4 x 47,5 cm, collection de l'artiste.

Construction hexaplane en trois parties nº 2 est installée à l'Université du Manitoba à Winnipeg en 2007[1]. L'œuvre est assemblée à partir de trois reliefs verts en double plan à cent-vingt degrés mesurant deux mètres de haut, adossés l'un à l'autre et surélevés sur un mince piédestal à courts pieds en aluminium non peint. Le piédestal est à son tour surélevé sur une base en béton pour atteindre le niveau juste au-dessus des yeux. Pour regarder l'œuvre, on en fait le tour, on l'analyse et on compare ses trois faces, comme des variations sur un même thème. Ses plans de relief verticaux, hauts et étroits, s'élancent vers le haut ou tombent vers le bas, défiant les bordures des plans de fond qui les soutiennent. Des plaques rectangulaires plus petites, inclinées en biais et teintées de bleu, sont placées à différents endroits et génèrent une sensation d'instabilité agitée, toujours ravivée par la lumière changeante du cadre extérieur de l'œuvre, passant du soleil à l'ombre, de l'été à l'hiver. *Tripart Hexaplane Construction No. 1* (*Construction hexaplane en trois parties nº 1*), 2002-2004, une version précédente à grande échelle de la série, avait déjà été dévoilée sur le terrain de l'Université Jacobs, aujourd'hui l'Université Constructor, à Brême, en Allemagne[2].

Au moment de la rédaction du présent ouvrage, bien que Bornstein ait encore des travaux en cours dans son atelier, les constructions hexaplanes en trois parties, qu'elles soient de petite ou de grande envergure, en sont venues à incarner le point culminant de son art abstrait imprégné de nature.



QUESTIONS ESSENTIELLES

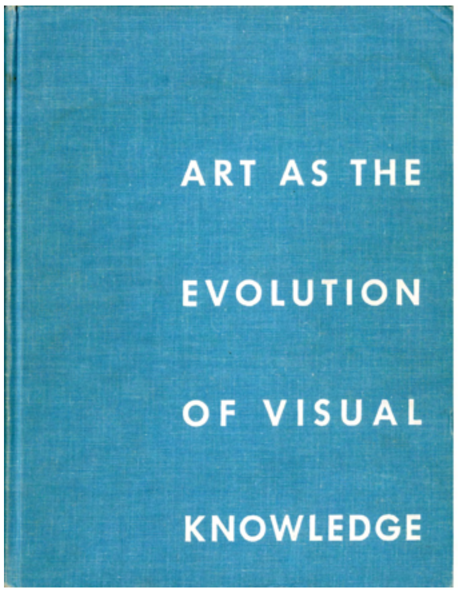
L'art structuriste d'Eli Bornstein s'inscrit dans une tradition moderniste reconnue qui s'étend de l'impressionnisme français à l'abstraction radicale du courant néerlandais De Stijl. Descendant dévoué des transcendantalistes des États-Unis, Bornstein consacre son art à la vitalité du monde naturel, qu'il réinvente et réévoque à travers d'audacieuses configurations chromatiques et géométriques. Il est également un auteur prolifique et le rédacteur en chef du périodique à diffusion internationale *The Structurist*, publié à l'Université de la Saskatchewan de 1960 à 2020. Innovant par la création de ses reliefs abstraits dynamiques, Bornstein se définit finalement comme un artiste

«bâtisseur», qui jette une lumière nouvelle sur les merveilles de la nature par ses compositions tridimensionnelles.

DE LA REPRÉSENTATION À L'ABSTRACTION

Depuis les années 1950, Eli Bornstein contribue de manière exceptionnelle à l'art abstrait au Canada. Il qualifie son travail de «structuriste», un terme qui pourrait simplement se définir par «bâtisseur». Dès le début, il rejette l'étiquette de «structurisme», car, insiste-t-il, une telle terminologie limiterait l'œuvre à une école ou à un style particulier, comme le cubisme ou le minimalisme.

Jeune artiste, Bornstein ne se doute probablement pas qu'il se dirige vers l'abstraction. Pourtant, il développe très tôt un sens aigu de sa propre place dans l'histoire de l'art moderniste, depuis les impressionnistes. Au milieu des années 1950, quand il adopte le modèle structuriste, il ne s'agit pas d'une évolution spontanée, il s'y prépare déjà depuis quelque temps, avançant pas à pas vers cette étape de son parcours créatif.





GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Art as the Evolution of Visual Knowledge* de Charles Biederman, Red Wing, publié à compte d'auteur, 1948. DROITE : Charles Biederman, *#36-1950*, 1950, construction en aluminium peint, 96,5 x 76,2 x 15,2 cm, Minneapolis Institute of Art.

Bornstein acquiert d'abord des connaissances en visitant les musées de Milwaukee et de Chicago, mais c'est auprès de l'artiste américain Charles Biederman (1906-2004), dont il lit l'ouvrage *Art as the Evolution of Visual Knowledge* (1948) pour la première fois en 1954, qu'il apprend surtout à affiner sa conception de l'art en tant que pratique évolutive. Dans son essai fondateur, tel un manifeste, «Transition Toward the New Art», et dans des écrits subséquents, Bornstein affirme que la connaissance de l'histoire est cruciale : «Comment établir son identité pour l'artiste et donner un sens à ses activités autrement qu'en ayant conscience de ses origines et des réalisations de ses ancêtres[1]?» Pour paraphraser Bornstein, comment peut-on progresser et se développer sans s'appuyer sur les explorations et les réalisations des personnes qui nous ont précédées[2]?

Pour Bornstein, qui est fasciné par les jeux de lumière dès ses premières peintures réalistes des années 1940, tout commence avec l'impressionnisme : l'évocation de la lumière, les coups de pinceau rompus, les points et les touches de couleur. Il apprend par la suite des postimpressionnistes, en particulier de Paul Cézanne (1839-1906), à imposer une structure plus formelle à l'impressionnisme, ce dont témoigne l'œuvre *Boats at Concarneau* (*Bateaux à Concarneau*), 1952. En 1953 et 1954, il explore avec enthousiasme les applications possibles du cubisme analytique, notamment par l'entremise des paysages urbains fracturés du peintre germano-américain Lyonel Feininger

(1871-1956), qui s'inscrit précisément dans le sillage de ses propres vues éclatées des villes de Paris et de Saskatoon.

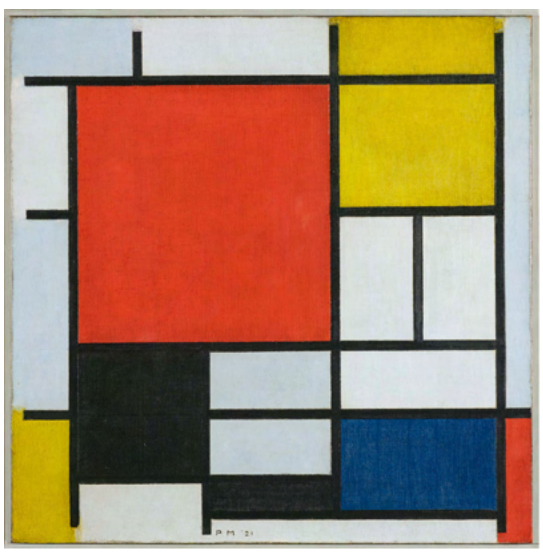




GAUCHE : Lyonel Feininger, *Maisons de Paris*, 1920, gravure sur bois, 37,5 x 27 cm, RISD Museum, Providence. DROITE : Eli Bornstein, *Downtown Bridge #4* (*Pont du centre-ville nº 4*), 1954, eau-forte et sérigraphie, 33,5 x 41,7 cm, Remai Modern, Saskatoon. Cette œuvre témoigne de l'exploration du cubisme analytique par Bornstein.

En parallèle, les sculptures de Bornstein suivent un parcours comparable, passant de la sculpture en ronde-bosse à la construction cubiste ouverte de *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*). Cette œuvre, ainsi que l'aquarelle *The Island* (*L'île*), toutes deux réalisées en 1956, constituent les points culminants de la phase figurative de Bornstein. Dès 1957, à l'instar de Jack Bush (1909-1977) à Toronto et de Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956) à Winnipeg, il partage l'opinion répandue dans les milieux artistiques du temps selon laquelle l'art figuratif n'offre plus d'options intéressantes. Bornstein adopte donc le relief abstrait, sans jamais revenir en arrière.

Le catalyseur de Bornstein est l'œuvre du peintre Piet Mondrian (1872-1944), sans doute l'artiste le plus important qu'il étudie lors de ses voyages en Europe de 1956 à 1957 pendant son congé sabbatique. Dans son article de 1958 paru dans *Structure*, «Transition Toward the New Art» (le «nouvel art» bientôt appelé relief structuriste), Bornstein reproduit *Composition avec plans de couleur 2* , 1917, de Mondrian, en le juxtaposant à l'un de ses premiers reliefs, comme pour souligner l'impact de l'artiste

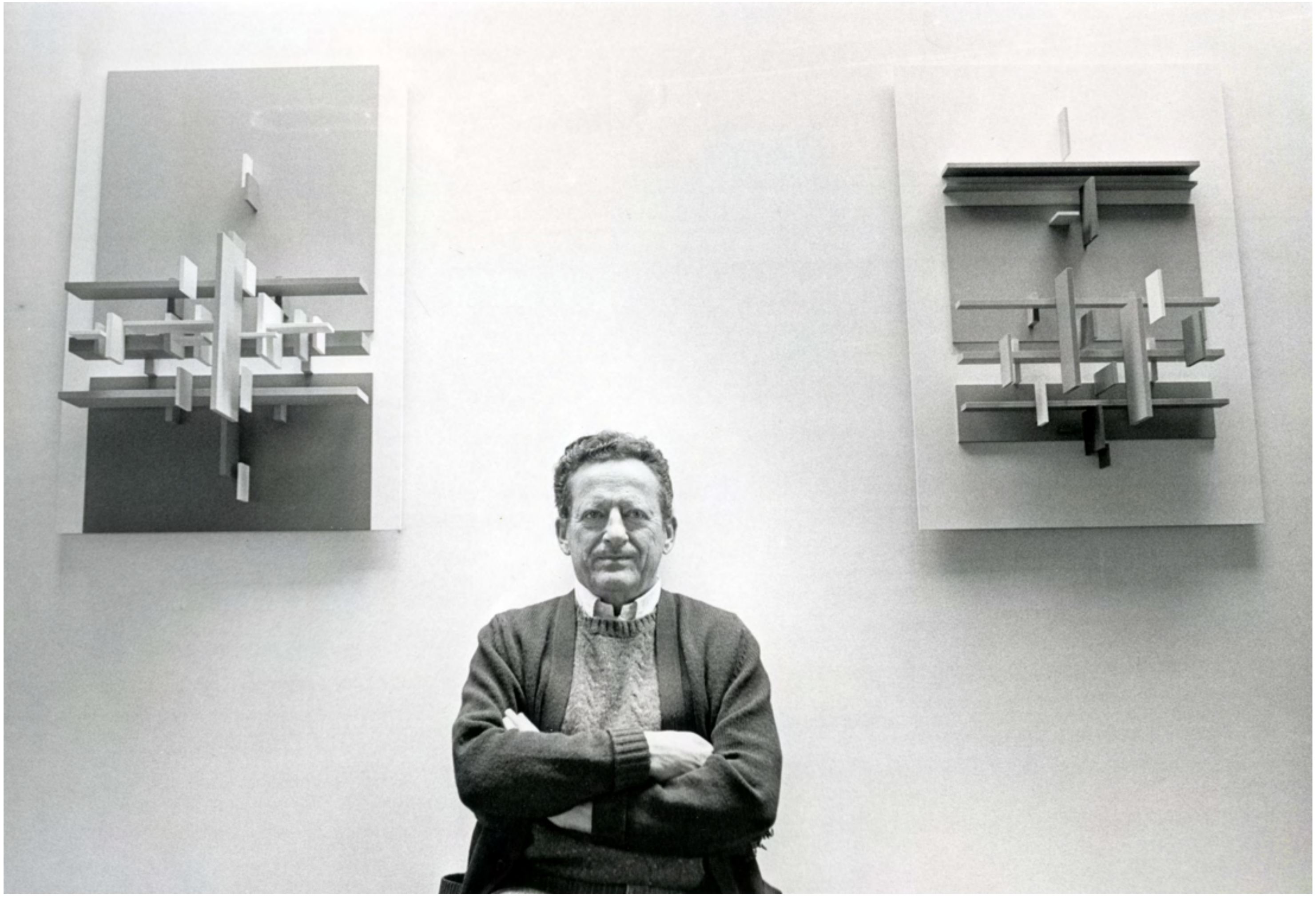




GAUCHE : Piet Mondrian, *Composition avec grand plan rouge, jaune, noir, gris et bleu*, 1921, huile sur toile, 59,5 x 59,5 cm, Kunstmuseum Den Haag. DROITE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste nº 1*), 1966, acrylique et bois sur un support en bois, 86,5 x 61 cm, Nickle Galleries, Université de Calgary.

hollandais au moment même où il
abandonne la représentation pour se tourner vers l'abstraction. L'année 1917 en est une de transition également pour Mondrian qui franchit une étape décisive dans l'année qui suit, en supprimant tout naturalisme résiduel et en enfermant bientôt ses plans de couleurs primaires dans des grilles rectilignes, plates et concises – voir, par exemple, sa *Composition avec grand plan rouge, jaune, noir, gris et bleu*, 1921. Son intention est alors de distiller son vocabulaire formel dans un langage abstrait qui pourrait, aussi simplement et purement que possible, exprimer sa quête de «beauté idéale absolue», un concept qui expulserait de sa peinture toutes les intempéries capricieuses de la nature, celle que représente Bornstein pour la dernière fois dans les brumes chatoyantes de *L'île*[3].

Prêt à suivre Mondrian, Bornstein se libère des artifices de la représentation et adopte ses compositions rectilignes et ses couleurs primaires, comme dans *Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste nº 1*), 1966. Il n'arrive toutefois pas à souscrire au refus de la réalité quotidienne prôné par le moderniste néerlandais. La peinture évoluée ne peut peut-être plus «imiter» la nature, mais dans l'esprit de Bornstein, Mondrian s'égare en tournant le dos au monde réel[4]. Comment peut-on toutefois honorer la formidable contribution formelle du cofondateur de De Stijl à l'art abstrait sans renoncer à la conviction que l'art doit englober la nature? Comment rejeter la peinture figurative tout en conservant la nature comme sujet? La solution que trouve Bornstein tient dans le relief structuriste. En travaillant dans le cadre de ces règles, il peut, d'une part, rester fidèle à l'abstraction sophistiquée de Mondrian. D'autre part, le relief lui permet de réorienter le vocabulaire de Mondrian en le libérant des aplats de la peinture et en le redéployant en structures solides colorées et tridimensionnelles soumises aux lois de la gravité, de la lumière et du temps.



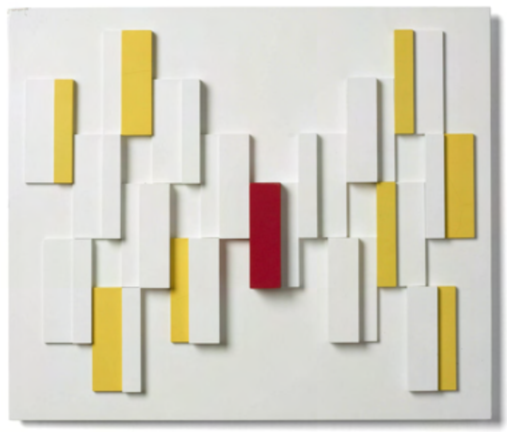
Eli Bornstein avec deux de ses reliefs structuristes, 1986, photographie du *Saskatoon StarPhoenix*, Bibliothèque publique de Saskatoon.

VERS LA NATURE

Pour Eli Bornstein, il est acquis d'emblée que le relief structuriste, même abstrait, doit s'inspirer de la nature. Il doit cependant se garder de l'imiter. La stratégie de Bornstein ne consiste pas à copier, mais à réinventer en utilisant des blocs colorés de formes et de teintes différentes pour construire des métaphores visuelles des couleurs et des événements propres à la nature Bornstein construits ses reliefs à partir de la base, pour ainsi dire, ou plutôt à partir d'un mur. Les reliefs coexistent avec nous dans l'espace réel. Nous les percevons tant viscéralement que visuellement. Bref, nous interagissons avec les reliefs structuristes comme avec d'autres objets, tels que des tables et des chaises, à ceci près que la fonction des meubles est pratique alors que celle des reliefs structuristes est esthétique[5]. De plus, comme la nature qui est mouvante, les reliefs ne sont jamais des objets fixes. Ils changent d'aspect lorsque nous changeons de point de vue et en fonction de la lumière qui les frappe et des ombres qu'ils projettent.

Au milieu des années 1950, les premiers reliefs, comme *Structurist Relief No. 14* (*Relief structuriste n*^o *14*), 1957, comportent peu de couleurs : des blancs et une ou deux couleurs primaires. Bornstein cherche alors sa voie. Ses reliefs insistent pourtant déjà pour nous ancrer dans le monde réel. *Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste n*^o *4*), 1957, nous montre le fonctionnement. Tout d'abord, nous apercevons à l'avant le jeu de composition entre les six plans de tailles et d'épaisseurs légèrement différentes, cinq plans blancs et un plan bleu. Nous remarquons ensuite que l'œuvre est fortement éclairée par la gauche, provoquant un jeu capricieux d'ombres portées par les plans.

Ces ombres varient en lourdeur et en légèreté, de sorte que les plans semblent tous flotter différemment. À l'extrême droite, l'un des plans est repoussé si précipitamment vers la limite du fond qu'il veut littéralement s'échapper, avec son ombre, dans le monde extérieur. Il ne s'agit toutefois que d'un seul point de vue, d'une seule position. Un changement d'angle de la lumière – ou d'heure du jour si le relief est éclairé naturellement – engendre alors un nouveau jeu visuel. Le monde est en perpétuel mouvement.

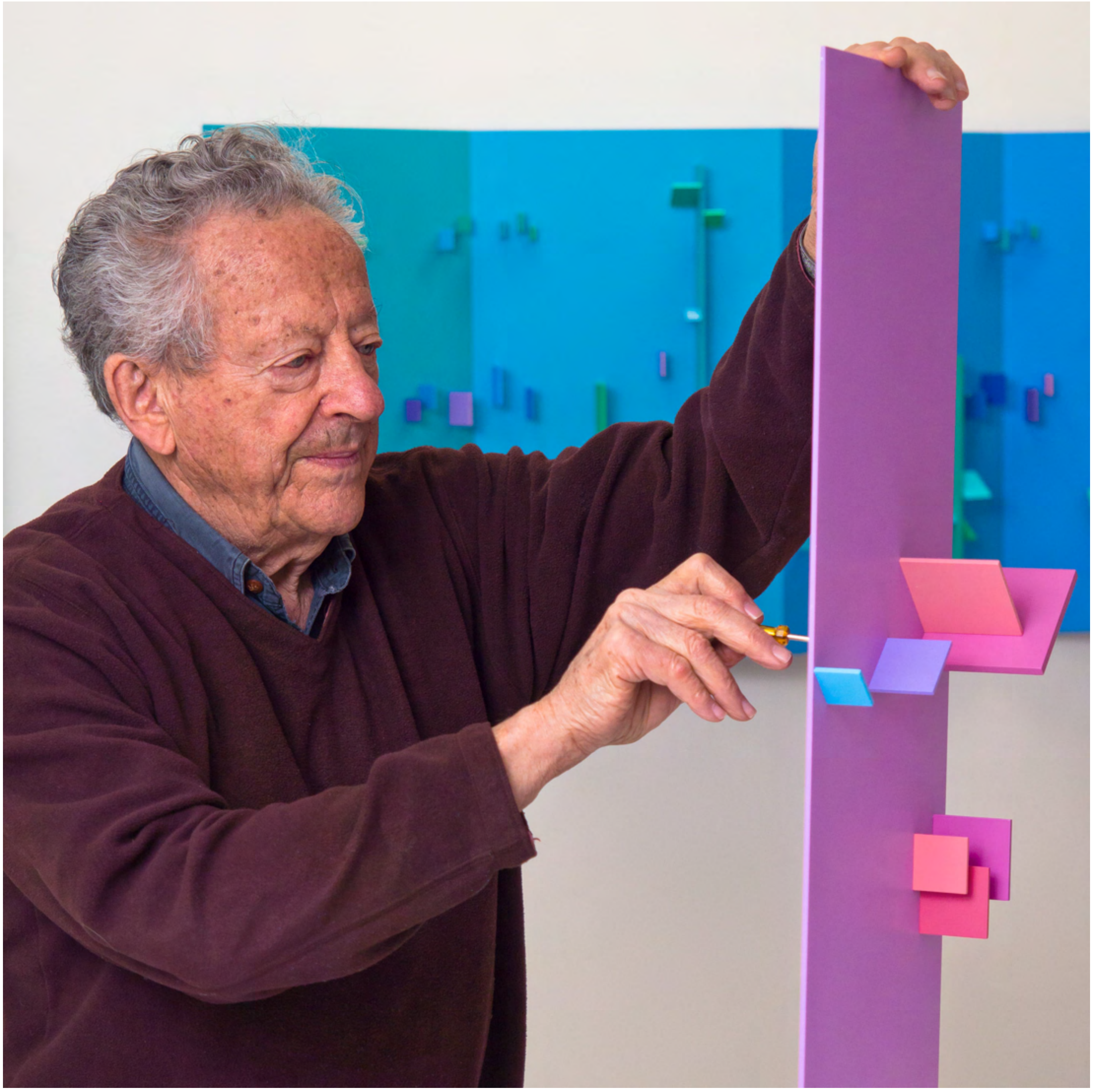



GAUCHE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 14* (*Relief structuriste nº 14*), 1957, émail sur panneau, 44 x 51 x 6 cm, collection privée. DROITE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste nº 4*), 1957, huile sur bois, 72,4 x 49,5 x 3,8 cm, collection privée.

Puis, au fur et à mesure que ses observations du monde naturel deviennent plus intimes, Bornstein apprend à embrasser les couleurs des paysages devant lui. *Structurist Relief No. 3-1* (*Relief structuriste nº 3-1*), 1964, date d'un séjour estival dans le parc Algonquin. On imagine l'artiste se baladant dans les bois ou assis au bord d'un lac, recensant dans sa tête les couleurs du ciel et de l'eau, les aiguilles de pin et les feuilles de bouleau, les fougères et la mousse dans le sous-bois, les fleurs, et tombant peut-être sur une pousse prématurément mourante qui vire déjà à l'orange.

Bornstein isole toutes ces expériences chromatiques, les concentre et les transforme en ce qu'il appelle ses « molécules de couleur[6] » : les blocs, les bandes et les plans de couleur deviennent les notes qui forment sa composition en relief finale. Les reliefs structuristes, bien qu'immersifs dans la nature, n'en sont pas les miroirs. Il s'agit plutôt d'objets nouveaux qui sont intégrés dans le champ visuel de la personne spectatrice, à l'intérieur duquel les processus de la nature – dans ce cas-ci, ceux des forêts du nord de l'Ontario – sont reproduits.

Cette métamorphose, c'est-à-dire le processus de construction structuriste qui en est à l'origine, Bornstein la qualifie métaphoriquement d'« organique ». « Grâce au développement "organique" de la couleur dans l'espace et la lumière, affirme-t-il, l'aspect mécanique et technologique du relief construit peut être transcendé » et transformé « en chaleur de l'expression humaine[7]. »



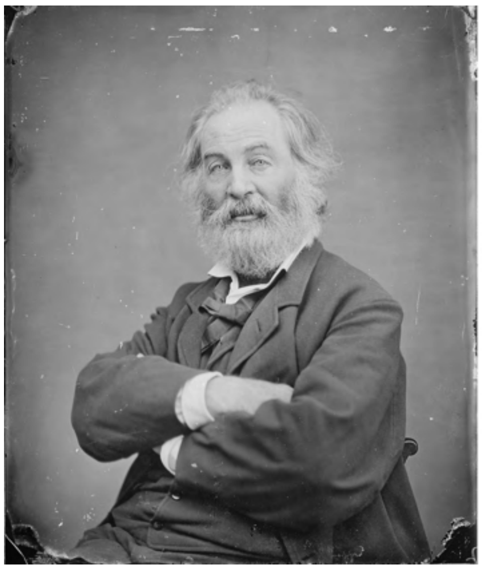
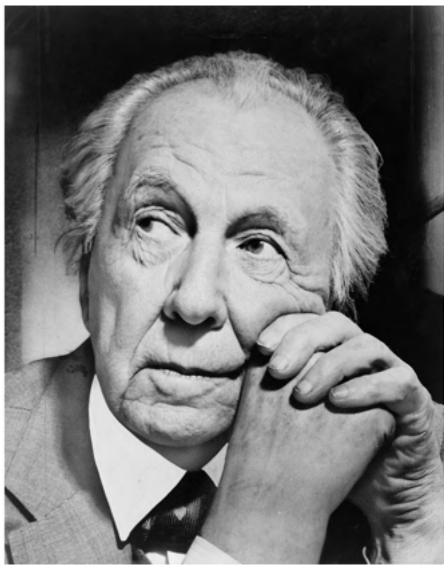
Eli Bornstein installant son œuvre dans le cadre de l’exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein) présentée au Remai Modern, Saskatoon, 2019, photographie de Troy Mamer.

EMBRASSER LA TRANSCENDANCE

Sur le plan formel, l’œuvre structuriste d’Eli Bornstein s’inscrit dans la lignée du modernisme européen du début du vingtième siècle. En revanche, sur le plan thématique, son dévouement aux pouvoirs réparateurs de la nature intacte est plus précisément nord-américain et enraciné dans le transcendantalisme, un mouvement intellectuel du dix-neuvième siècle fondé en Nouvelle-Angleterre qui soutient que toute la création est unifiée, que l’humanité est essentiellement bonne et que l’intuition l’emporte sur la raison.

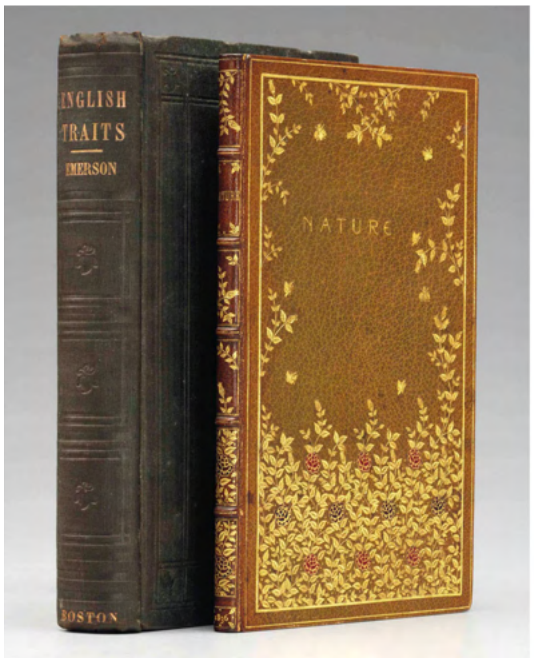
Le relief structuriste est imprégné de la «fibre américaine», comme l’exprime Bornstein dans une entrée de son journal intime intitulée «Emersonian Continuities [Continuités émersoniennes][8] ». «Il existe un fil conducteur vital qui

relie le relief structuriste nord-américain aux écrits de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), d'Henry David Thoreau (1817-1862) et de Walt Whitman (1819-1892), parmi d'autres, ainsi qu'à l'architecture de Louis Sullivan (1856-1924) et de Frank Lloyd Wright (1867-1959)», note-t-il[9]. Selon lui, les transcendantalistes constituent notre héritage «littéraire, philosophique, géographique et environnemental[10] ». Si l'œuvre de modernistes européens tels que Piet Mondrian incite Bornstein à adopter un art non représentatif, les transcendantalistes nord-américains stimulent sa dévotion à la nature et son engagement profond dans la couleur.

GAUCHE : Walt Whitman, v.1860-1865, photographie de Matthew Brady, National Archive and Records Administration, Washington. DROITE : Frank Lloyd Wright, 1954, photographie d'Al Ravenna, Bibliothèque du Congrès, Washington.

En raison de leur relation directe avec la nature, Bornstein qualifie les transcendantalistes de «réalistes» dans l'âme. Le relief structuriste est tout autant «réaliste», comme Bornstein et Biederman le soutiennent dans leurs articles parus dans le numéro de 1958 de la revue *Structure*. L'observation directe et l'expérience immédiate, insistent-ils, sont essentielles pour que l'artiste réalise la «palpabilité de la nature créatrice[11] ». Le travail des structuristes est donc un travail objectif, voire scientifique. Il ne doit jamais être considéré comme un art «expressionniste» qui ne met aucun accent sur la psychologie interne. Bornstein écrit que l'art n'est pas une question de subjectivité individuelle ou de sentiments personnels, car «l'art et la nature sont plus grands que la personne en tant qu'individu», plus grands que son «ego et son moi inconscient[12] ». Bornstein considère que l'expressionnisme, sous toutes ses formes, est narcissique. C'est «une fuite de la réalité» qui ne peut conduire qu'à «la confusion et à l'absence de direction[13] ».





GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Nature* de Ralph Waldo Emerson, Boston, James Munroe and Company, 1836. Publiée pour la première fois en 1836, Nature d'Emerson est une œuvre fondatrice du mouvement transcendantaliste américain. DROITE : Marsden Hartley, *Mount Katahdin [Maine], Autumn #2* (*Mont Katahdin [Maine], automne n° 2*), 1939-1940, huile sur toile, 76,8 x 102,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

L'artiste structuriste, au contraire, regarde le monde avec le « globe oculaire transparent » tant célébré par Emerson, qui bannit tout égotisme et ne différencie pas le moi de l'Être universel[14]. Emerson n'accepte aucune distinction essentielle entre l'expérience subjective et l'expérience objective, soutenant plutôt que la vérité idéale et transcendantale coïncide avec l'étoffe de la réalité et coule avec elle de manière directe et inséparable. Whitman, lui aussi, estime que « le plus grand poète possède moins un style marqué et qu'il est plutôt un canal pour la pensée et autres choses sans augmentation ni diminution […] Ce que je dis, je le dis précisément pour ce que cela veut dire[15] ». Selon Marsden Hartley (1877-1943), écrivain influencé par le transcendantalisme, tout ce que l'artiste peut vouloir représenter et exprimer individuellement n'a en soi « aucune importance[16] ».

Dans un article paru en 2009, Bornstein résume la distinction entre l'art expressionniste et la portée holistique de son art structuriste :

> Certaines œuvres d'art peuvent être considérées comme le reflet de notre propre image, de notre intériorité, de certains aspects de nos préoccupations humaines, de nos conflits et de notre créativité. D'autres cultures et d'autres types d'art se sont davantage axés sur de plus vastes processus naturels et cosmiques, dont l'être humain n'est qu'une partie infime et éphémère, et y sont interreliés. Le premier point de vue est anthropocentrique, tandis que l'autre est plus écocentrique[17].

L'art structuriste de Bornstein est entièrement consacré à la position écocentrique, évoquant le flux du monde naturel à travers notre perception du comportement dynamique de ses reliefs tridimensionnels dans la lumière et l'espace.

L'ART, UN ACTE DE DÉVOTION



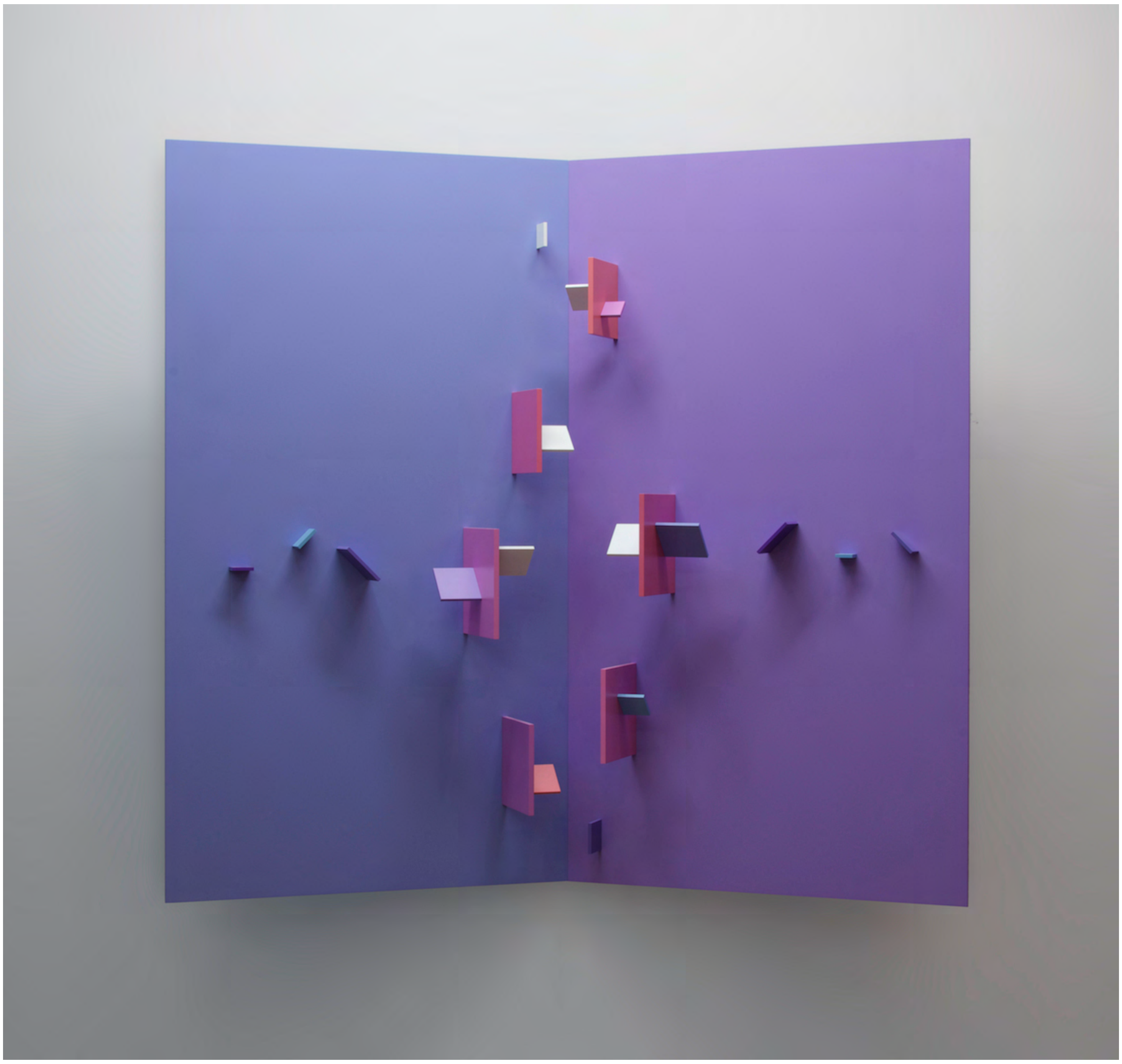


GAUCHE : Lawren S. Harris, *Mount Thule, Bylot Island* (*Mont Thule, île Bylot*), 1930, huile sur toile, 82 x 102,3 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver. DROITE : Emily Carr, *Forest, British Columbia* (*Forêt, Colombie-Britannique*), 1931-1932, huile sur toile, 130 x 86,8 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver.

L'idée voulant que la nature soit spirituelle, véhiculée soit par le transcendantalisme, soit par d'autres approches « spiritualistes » du paysage, influence nombre de paysagistes au pays. Adeptes de littérature transcendantale, les incomparables Lawren S. Harris (1885-1970) et Emily Carr (1871-1945), s'expriment avec des termes équivalents. Par exemple, dans les années 1920 et 1930, Harris parle des sublimités de la nature depuis les hauteurs de la théosophie et Carr utilise un langage intimement chrétien. Pour le laïc convaincu qu'est Bornstein, le problème consiste à savoir comment exprimer son propre émerveillement, si semblable au leur : « C'est l'incapacité de la langue écrite ou parlée de trouver les mots adéquats pour décrire l'expérience », note-t-il dans son journal intime[18]. « Les termes "spirituel", "émotionnel", "esthétique", "réaction sensorielle suprême" et "religieux" ne parviennent pas à capter ou à décrire une telle expérience de manière complète ou à notre entière satisfaction[19]. » Néanmoins, comme il l'a déjà conclu en écrivant dans *The Structurist* en 1970 :

> La création artistique, dans son sens le plus profond, est une forme de dévotion, une prière. En tant que telle, il s'agit d'une communion avec la nature et avec d'autres êtres humains. Dans le meilleur des cas, c'est un acte de croyance en la vie. Transcendant l'ego, l'art s'étend au-delà de lui-même, vers des valeurs et des significations plus grandes que le moi […] Ici, l'art est essentiellement un acte religieux, au sens le plus profond du terme « religieux[20]. »

Le passage est presque mystique et rattache, tant spirituellement que formellement, les paysages abstraits en relief de Bornstein – en particulier les multiplans horizontaux ultérieurs – à la tradition que j'appelle ailleurs peinture de paysages symbolistes nordiques[21].



Eli Bornstein, *Multiplane Structurist Relief VI, No. 1* (*Relief structuriste multiplan VI, n° 1*), de la série Sunset (Coucher de soleil), 1998-1999, émail acrylique sur aluminium, 85 x 71,8 x 15 cm, collection de l'artiste.

On peut soutenir que Bornstein est un descendant involontaire de cette lignée, qui comprend des artistes d'Europe du Nord comme Harald Sohlberg (1869-1935), Ferdinand Hodler (1853-1918) et Piet Mondrian (avant sa période abstraite) ainsi que des artistes d'Amérique du Nord comme Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe (1887-1986), Harris et Carr. Ce courant de peinture tire également son origine de l'impressionnisme français, mais, à la fin du dix-neuvième siècle, elle émerge d'une confrontation renouvelée avec la nature sauvage nordique propre aux artistes. Sous l'impulsion d'un malaise spirituel naissant, ces artistes cherchent à voir au-delà des apparences et à découvrir une partie de l'esprit intérieur de la nature. «La vie éternelle se fait ressentir partout dans les activités de la nature», écrit le peintre finlandais Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) alors que lui et ses collègues paysagistes nordiques abandonnent la représentation réaliste pour concevoir de nouvelles structures picturales qui refléteraient la vie de l'âme[22]. À l'exception de Mondrian, Bornstein n'a guère l'occasion de connaître ces artistes, mais leurs tableaux partagent des stéréotypes de composition nés de convictions similaires. Bornstein les

déconstruit et les repense en fonction de ses impulsions artistiques personnelles et de ses propres termes structuristes tridimensionnels[23].

Si ce ne sont pas des artistes du relief, quelques personnalités contemporaines de Bornstein ont produit des œuvres également vouées au paysage sublime, notamment les vues transformées du nord du Manitoba saisies en hélicoptère par Gershon Iskowitz (1919-1988), qui ne sont qu'allusions paysagistes; les vues de ciel rococo-sublimes de Charles Gagnon (1934-2003); les «enchevêtrements» de Gordon Smith (1919-2020) créés sur la côte Ouest en fin de carrière; ou, plus récemment, les images de paysages sublimes à grande échelle générées numériquement par Christian Eckart (né en 1959).





GAUCHE : Charles Gagnon, *Cassation/Summer Day/Été*, 1987, huile sur toile, 167,6 x 203,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.
DROITE : Christian Eckart, *Forest 1* (*Forêt 1*), 2021, impression numérique unique à l'encre aqueuse d'archivage sur lin belge, 139,7 x 199,4 x 3,8 cm.

LES PRÉOCCUPATIONS ÉCOLOGIQUES ET ENVIRONNEMENTALES

Eli Bornstein célèbre le monde naturel tout en partageant une vision progressiste, voire utopique, avec les mouvements abstraits du début du vingtième siècle, qui soutiennent que l'art peut s'appliquer de manière pratique à la vie contemporaine et à l'amélioration du bien commun. Ainsi, il écrit dans son journal :

> Tout comme les espaces de végétation sauvage, tels que les arbres et l'herbe (ainsi que les étendues libres de ciels et d'eau) sont nécessaires à la santé humaine, peut-être même une exigence génétique à notre survie dans nos paysages technologiques urbains que nous avons construits, l'art, comme la musique, peut, ou devrait, fournir le type d'inspiration, de tranquillité et de sentiment d'appartenance dans nos environnements de plus en plus hostiles ou inhumains. Comment mener une vie saine, paisible et relativement simple dans notre monde de plus en plus complexe demeure une question primordiale à laquelle nous sommes confronté·es au vingt et unième siècle[24].



Vue d’installation de l’exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein) au Remai Modern, Saskatoon, 2019, photographie de Blaine Campbell.

Tel est, à toutes fins utiles, l’énoncé de mission du périodique *The Structurist*, que Bornstein fonde en 1960 et publie régulièrement, à l’échelle internationale, jusqu’en 2010 (avec un numéro anniversaire en 2020). Selon l’historien de l’art Oliver A. I. Botar, ce projet d’édition est l’une des « plus importantes réalisations de Bornstein au sein du paysage de l’histoire de l’art et de l’histoire intellectuelle du Canada[25] ». Botar souligne également que le périodique de Bornstein déclare son idéologie écologique et environnementale « des années avant que l’art politiquement engagé prenne son essor à partir de la fin des années 1960, et bien avant que le fasse tout autre périodique artistique canadien[26] ».

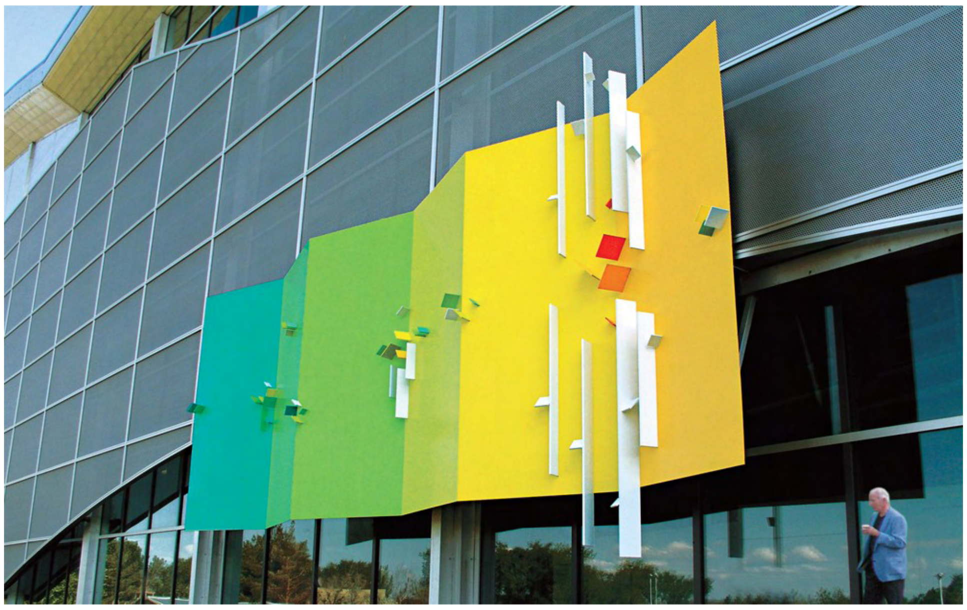
Au fil des ans, un grand nombre d’artistes, d’architectes et de sommités intellectuelles du monde entier collaborent à *The Structurist*, y compris : Josef Albers (1888-1976), Naum Gabo (1890-1977), Walter Benjamin (1892-1940), Erwin Panofsky (1892-1968), Murray Adaskin (1906-2002), Marshall McLuhan (1911-1980), George Woodcock (1912-1995), Elizabeth Willmott (née en 1928), Zaha Hadid (1950-2016) et Arne Næss (1912-2009). Plus récemment, la revue a accueilli une





GAUCHE : Eli Bornstein avec l’épreuve de la couverture du numéro de 1997-1998 de la revue *The Structurist*, 1998, photographie non attribuée, Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales. DROITE : Couverture de la revue *The Structurist*, n° 2, « Art in Architecture [L’art dans l’architecture] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1962.

longue liste de jeunes contributrices et contributeurs internationaux, ainsi que des écrits de Bornstein lui-même, publiant des essais ou des entretiens dans chaque numéro. Le périodique s'est penché sur l'art et ses relations avec la science, la technologie, la musique, l'architecture, la littérature, la philosophie, la religion et l'environnement, et beaucoup de ses articles ne sont pas directement associés à l'art structuriste.



Vue d'installation de *Untitled Hexaplane Structurist Relief* (*Relief structuriste hexaplan sans titre*), 2004, d'Eli Bornstein sur l'immeuble Canadian Light Source, Université de la Saskatchewan, Saskatoon, date inconnue, photographie non attribuée.

Comme Bornstein l'explique, c'est dans un esprit de libre investigation qu'il a sollicité des articles qui constituent des « défis significatifs et provocateurs » envers sa propre position artistique : « Il semble de plus en plus évident que ce qui nourrit véritablement l'art ne se trouve pas uniquement dans les écrits sur l'art[27] ». Selon lui, les réels problèmes auxquels l'art se heurte sont plutôt liés aux problèmes créés par la société et l'humanité elle-même[28]. La couverture du numéro de 1971 de *The Structurist*, ornée de la Terre vue de l'espace, image emblématique de la NASA, « est entièrement consacrée à la relation entretenue par l'humanité et la nature dans un cadre de production artistique, certainement la première publication éco-artistique au Canada, et l'une des premières au monde[29] ». Plus tard, Bornstein déclare sa sympathie critique envers Earth First! (actif depuis 1980), peut-être le plus radical des groupes d'activistes écologistes, et *Adbusters* (en activité depuis 1989), la revue anticonsumériste et écologiste de Vancouver. Le numéro 2009-2010 de *The Structurist* est sous-titré « Toward an Earth-Centred Greening of Art and Architecture [Vers une écologisation de l'art et de l'architecture centrée sur la terre] ».

Ce que Bornstein a écrit dans son journal intime en 2012 témoigne qu'il ressent l'urgence écologique et environnementale : « Le dysfonctionnement écrasant qui imprègne notre culture mondiale appelle à l'émergence d'un éthos avec un besoin et une détermination pour explorer une nouvelle architecture de même qu'un nouvel art durables et cohérents qui conduisent vers une renaissance vitale et vers l'efflorescence d'une nouvelle harmonie, d'une nouvelle beauté et d'un nouvel enrichissement pour notre monde futur[30]. »



STYLE ET TECHNIQUE

La principale contribution d’Eli Bornstein à l’art abstrait au Canada tient dans son développement du relief structuriste, une forme d’art unique qui relève à la fois de la peinture et de la sculpture. L’innovation réside dans son approche, libérant la peinture abstraite des restrictions liées à la planéité du plan pictural pour la faire progresser dans l’espace réel et tridimensionnel de la sculpture. L’artiste construit ses reliefs à l’aide de blocs et de plans colorés activés par la lumière ambiante. Il les chorégraphie méticuleusement en une unité organique dynamique.

DE LA PEINTURE AU RELIEF




GAUCHE : Eli Bornstein, *Downtown* (*Centre-ville*), 1954, aquarelle sur papier, 50 x 70 cm, Université de la Saskatchewan, Saskatoon. DROITE : Paul Cézanne, *Gardanne*, 1885-1886, huile sur toile, 80 x 64,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

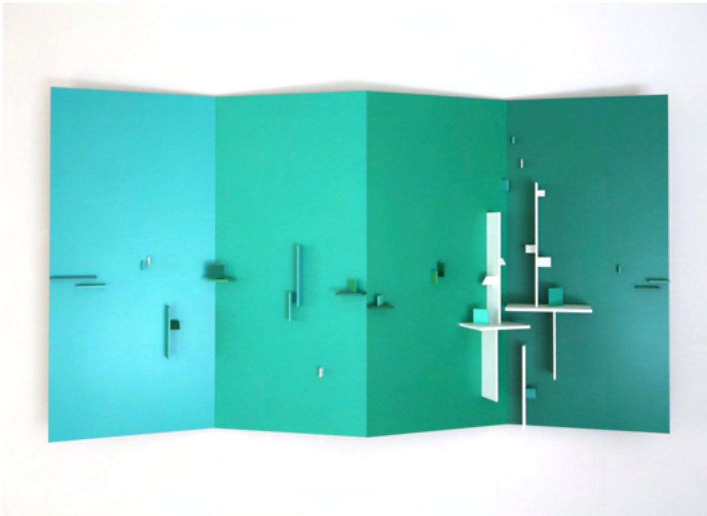
Pendant ses études et au début de sa carrière, Bornstein pratique des arts traditionnels comme la gravure, le dessin, la sculpture et la peinture. À cette dernière, il intègre systématiquement les leçons tirées du modernisme européen du début du vingtième siècle : les effets transitoires de la lumière de l'impressionnisme; la forme et la structure du postimpressionnisme; la déconstruction radicale de la relation entre la forme et le fond du cubisme. Des vues urbaines telles que *Downtown* (*Centre-ville*), 1954, et *Porte St-Denis*, 1954, débordent d'énergie, certes, mais ce sont également des constructions étroitement ordonnées de taches de couleur et de plans inclinés qui rappellent les œuvres de postimpressionnistes français comme Paul Cézanne (1839-1906) et de cubistes comme Lyonel Feininger (1871-1956). Une des œuvres de Feininger qui a pu influencer Bornstein est *Kathedrale (Cathédrale*), pour le *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (*Programme du Bauhaus d'État à Weimar]*), 1919. Dans ses paysages, l'aquarelle *The Island* (*L'île*), 1956, s'inspire de Piet Mondrian (1872-1944) au moment où le peintre hollandais se tourne vers l'abstraction pure. Bornstein s'intéresse particulièrement à la série Compositions avec plans de couleurs réalisée par Mondrian en 1917, qui lui apprend à disperser ses propres taches de couleurs chatoyantes sur l'ensemble d'une feuille de papier blanc.

En 1957, après une rencontre déterminante avec l'artiste américain du relief Charles Biederman (1906-2004) et un voyage sabbatique en Europe pour rencontrer une foule d'artistes célèbres de l'abstraction et du relief géométriques, notamment Jean Gorin (1899-1981), Mary Martin (1907-1969), Victor Pasmore (1908-1998) et Georges Vantongerloo (1886-1965), Bornstein délaisse en grande partie les techniques bidimensionnelles pour commencer à construire ses premiers reliefs structuristes, une forme d'art qu'il développe tout au long de sa carrière. À l'instar de Biederman, et contrairement aux artistes d'Europe, Bornstein insiste sur le fait que l'art, même abstrait, doit rester enraciné dans l'étude minutieuse des phénomènes du monde naturel.

Le relief structuriste peut ainsi être considéré comme un prolongement de la tradition de la peinture de paysages, mais sans transcrire ni représenter la nature. Il traduit plutôt nos expériences vécues dans le monde naturel en un nouveau langage abstrait parallèle. Dans son article « Art Toward Nature » (1975-1976), Bornstein précise les distinctions physiques entre la peinture traditionnelle en deux dimensions et le relief structuriste. Alors qu'un tableau est accroché à plat au mur, un relief se projette hors du mur dans l'espace réel, c'est-à-dire dans l'espace qu'occupe le public. Si l'image d'un tableau reste

inchangée, quel que soit l'endroit où la personne spectatrice se tient, les couleurs et les relations structurelles d'un relief changent continuellement en fonction de ses mouvements et de ses angles de perception. Si une peinture demeure statique, un relief se déploie en un événement dynamique perpétuel[1].





GAUCHE : Vue (de devant) d'un relief structuriste inachevé dans l'atelier d'Eli Bornstein, Saskatoon, 2020, photographie de Roald Nasgaard. DROITE : Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 8* (*Relief structuriste quadriplan n° 8*), 2000-2002, émail acrylique sur aluminium, 76,4 x 135,8 x 16,2 cm, collection de l'artiste.

Nous pouvons toutefois nous demander, si la « Nature » (avec une majuscule initiale, comme l'écrit souvent Bornstein) est le sujet, comment un vocabulaire artistique réducteur, hard-edge et géométrique, peut-il incarner la nature dans son abondance? Dans son journal, Bornstein pose ainsi la question : « Comment un art (celui que je pratique) qui semble, et qui est souvent considéré à tort, comme hautement technologique – impliquant des perceuses à colonne, des compresseurs à air, des fraiseuses informatisées, et des matériaux industriels comme l'aluminium, le Plexiglas et l'émail acrylique – peut-il se rapporter à la nature, à sa préservation et à sa conservation? Comment un art qui paraît si fabriqué peut-il "favoriser un respect croissant envers la nature dans son sens le plus large et le plus profond[2]?". » Au contraire, demande-t-il, cet art serait-il plus pertinent et significatif si son support « était de la boue ou du sable », ou s'il « était fabriqué avec de la fourrure et des plumes[3] »?

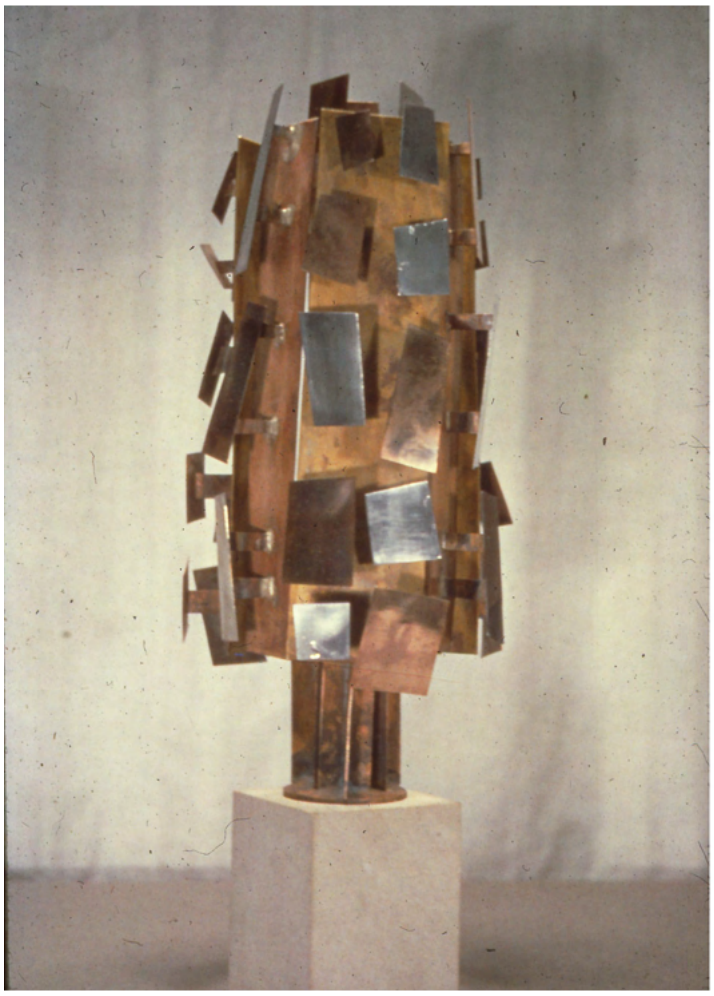
L'art structuriste n'a cependant rien à voir avec la sentimentalité ou la sensibilité tactile. Bornstein exploite plutôt la technologie pour affiner ses moyens d'expression. La fabrication industrielle apporte la précision et la clarté qui évacuent toutes traces de fait main des composantes structurelles. Comme si la substance matérielle était absorbée dans les phénomènes de la couleur. Dans les mots de Bornstein, composer avec la couleur et la lumière ainsi que l'espace et la structure correspond à réaliser « une chorégraphie visuelle multispatiale de contrastes chromatiques et structurels », un peu comme si l'on jouait un morceau musical ou réalisait une prouesse chorégraphique[4]. Les effets peuvent être aussi délicats que « la couleur sur les ailes des oiseaux et des papillons[5] » ou aussi dramatiques que la musique qui résonne depuis les concerts de musique de chambre jusqu'à la magnitude des symphonies et des opéras : « des grandes polyrythmies, des collisions, des silences, des répétitions et des variations[6] ».

VERS LA CONSTRUCTION




GAUCHE : Eli Bornstein, *Shelomo*, 1949-1956, granite sur base en noyer, 30 cm (hauteur), collection de l'artiste. DROITE : Constantin Brâncuși, *Muse endormie I*, 1909-1910, marbre, 17,2 x 27,6 x 21,2 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

En début de carrière, en plus du dessin et de la peinture, Bornstein pratique la sculpture. Il sculpte le bois et la pierre et réalise de petites constructions – comme *Shelomo*, 1949-1956 –, souvent en s'inspirant de l'artiste roumain Constantin Brâncuși (1876-1957), et de ses réductions formelles, de sa sensibilité aux matériaux et du soin avec lequel il façonne ses socles. *Growth Motif Construction No. 3* (*Construction d'un motif de croissance n° 3*), 1956, est à la fois une œuvre inédite et un prédécesseur, ou un modèle précoce, de sa commande publique *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956, la sculpture monumentale en aluminium soudé de 4,5 mètres de haut commandée pour le nouveau bâtiment de la Fédération des enseignants et des enseignantes de la Saskatchewan à Saskatoon, achevée plus tard cette année-là. *Construction d'un motif de croissance n° 3* témoigne de la façon dont Bornstein, tout en expérimentant avec nouvelles idées, évolue de sculpteur à assembleur, de sculpteur de masse à constructeur de métal ajouré, amorçant ainsi une étape importante dans son parcours vers le relief structuriste. *Motif de croissance* est une création née lors d'un séjour à New York, alors que Bornstein se trouve au Sculpture Studio à Long Island City, dans l'arrondissement Queens. Il travaille déjà habilement le laiton et le bronze, des matériaux qu'il a appris à manipuler pendant ses cours de bijouterie au Milwaukee State Teachers College dans les années 1940, mais le Sculpture Studio ouvre à des procédés inédits et à de nouveaux matériaux. Dans une usine du New Jersey, il apprend également à souder l'aluminium, une technique encore relativement nouvelle pour les artistes.

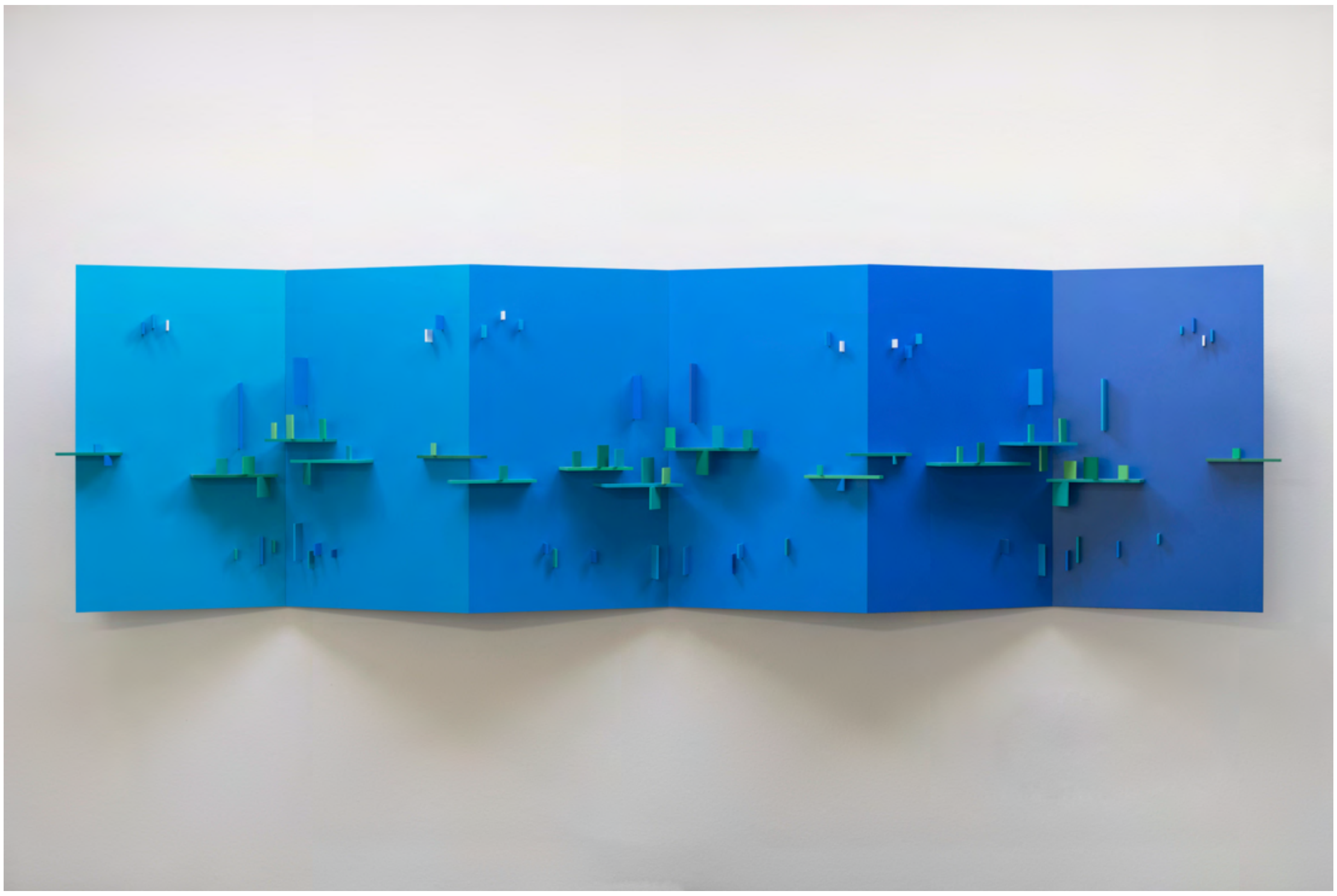




GAUCHE : Eli Bornstein, *Growth Motif Construction No. 3* (*Construction d'un motif de croissance n° 3*), 1956, bronze et laiton soudés, brasés et calibrés sur base en calcaire et aluminium, 55,9 x 20,3 x 20,3 cm, localisation inconnue. DROITE : Eli Bornstein photographié avec la maquette de *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1979, photographie de Sandra Semchuk.

Dans *Construction d'un motif de croissance n° 3*, Bornstein pousse vigoureusement ses plans métalliques réfléchissants vers l'extérieur à partir d'un noyau robuste. Au fil des modèles suivants, le noyau cède sa masse jusqu'à se fondre dans une construction métallique ouverte, dont la configuration, on s'en souvient, avait été envisagée dans les structures de bâtiments squelettiques de la lithographie *Porte St-Denis*, 1954, et est finalement réalisée dans *Arbre de la connaissance*.

Avec ses enchaînements grandioses de petites et de grandes plaques d'aluminium réfléchissantes et son échafaudage interne complexe, *Arbre de la connaissance* est une sculpture constructiviste. Elle n'est pas tout à fait structuriste. C'est une abstraction cubiste, comme si les plans chatoyants flottant librement de l'aquarelle *L'île*, 1956, étaient extrudés sous forme de plaques d'aluminium. Elle est l'équivalent géométrique de la forme d'un conifère aux branches étagées et tombantes, maintenant formellement réimaginées. Pourtant, certains des ingrédients clés des reliefs structuristes sont déjà présents, notamment la façon dont la sculpture est créée par la construction et dynamisée par la lumière. Toutefois, pour passer de la création d'un art abstrait ancré dans la nature à l'invention d'un nouveau vocabulaire agissant en *parallèle* des processus vitaux naturels, il faut non pas une progression, mais un recommencement complet.



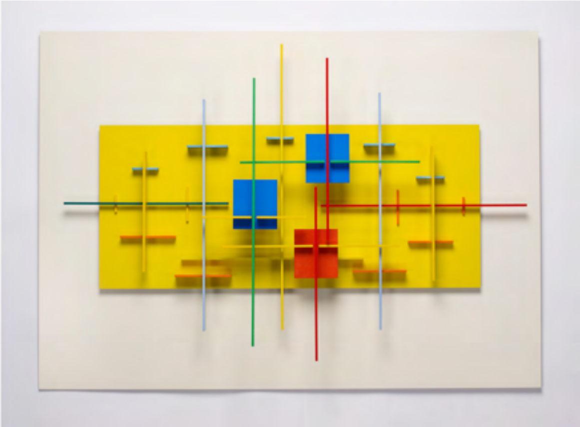
Eli Bornstein, *Hexaplane Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste hexaplan nº 1*), de la série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996, émail acrylique sur aluminium et Plexiglas, 54,6 x 192,2 x 17,2 cm, collection de l'artiste.

L'ART STRUCTURISTE

Pour la conception du relief structuriste, Bornstein cherche à inventer un vocabulaire purement abstrait, mais qui peut continuer de refléter nos expériences immédiates de la nature. Pour ce faire, il part du moment où Piet Mondrian sépare son art de la nature et franchit le seuil de l'abstraction pure. Pendant son congé sabbatique en Europe en 1957, Bornstein part à la rencontre d'artistes qui gravitent autour des traditions De Stijl de Mondrian. Leur travail fournit en effet les principes fondamentaux sur lesquels il peut construire son propre « nouvel art » (bientôt rebaptisé relief structuriste). Mais selon lui, leur travail est trop rationnellement autosuffisant, confirmant une conviction qu'il partage avec son collègue américain Charles Biederman, à savoir que l'art doit établir ses mécanismes sur la preuve fournie par nos facultés visuelles. L'avenir de l'art structuriste repose donc sur ses praticien·nes qui ne cessent d'affiner leurs observations du monde naturel et qui apprennent minutieusement à traduire la lumière, les formes, les couleurs et les espaces interdépendants de la nature en constructions abstraites en relief.

Les premiers reliefs de Bornstein, tel *Low Form Relief No. 10* (*Relief de forme basse nº 10*), 1957, présentent des saillies peu profondes avec des blancs dominant quelques couleurs primaires. Il conçoit leur structure en créant de plus petits modèles (à la tempera sur panneau composite), dont les versions finales sont réalisées à l'huile sur bois. Les plans des reliefs individuels sont assez grands, souvent étalés dans des compositions asymétriques, occupant toute la surface des supports, jusqu'au bord. Majoritairement blancs, ils peuvent

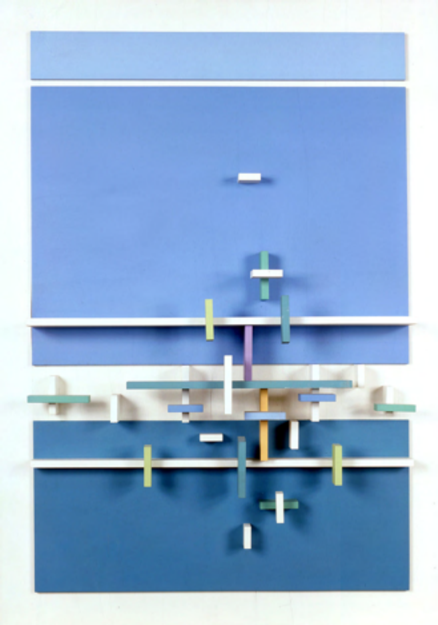
paraître un peu austères, mais il y a néanmoins de l'intelligence dans leurs asymétries et leurs jeux d'ombres. Au début des années 1960, les éléments en relief dans des compositions comme *Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste nº 1*), 1966, deviennent plus différenciés, plus fins et plus profonds, leurs relations plus complexes et leurs couleurs plus actives, les teintes révélant une exploration au-delà des couleurs primaires.

GAUCHE : Eli Bornstein, *Low Form Relief No. 10* (*Relief de forme basse nº 10*), 1957, tempera sur panneau composite, 24,3 x 16,8 x 1,9 cm, collection de l'artiste. DROITE : Charles Biederman *#26, Red Wing*, 1956-1968, métal peint, 81,3 x 114,3 x 14 cm, Minneapolis Institute of Art.

C'est une interprétation peut-être un peu simplifiée, mais quelque chose de crucial se produit vers 1965 et 1966 dans l'évolution accélérée du travail de Bornstein vers un nouveau potentiel expressif. Jusqu'alors, Bornstein utilise ses plans de base comme toiles de fond neutres sur lesquelles il place les éléments principaux des constructions en relief au premier plan. Les reliefs tendent également à s'éloigner des bords de leurs supports, devenant centrés et autonomes, en quelque sorte indépendants de leur arrière-plan. C'était en effet le modus operandi de la plupart des reliefs constructivistes conçus à l'époque, y compris des œuvres structuristes de Biederman.

Lorsque Bornstein introduit pour la première fois de larges plans de couleur appliqués en aplat – comme les plans bleus, foncés et clairs, dans l'éclatant *Structurist Relief No. 1-1* (*Relief structuriste nº 1-1*), de la série Sea (Mer), 1966 –, il s'agit peut-être tout simplement d'éléments de relief de plus. Pourtant, ils agissent différemment. Posés au ras de la surface du support, ils renforcent sa planéité. Ils sont en relation formelle, chromatique et expressive avec les éléments en relief qui se trouvent devant eux. Ils se distinguent toutefois aussi par leur envergure et leur déploiement de couleurs. Lents et mesurés, ils contrastent avec l'agitation des assemblages du premier plan. C'est comme si Bornstein cherchait à juxtaposer deux zones différentes de l'expérience perceptive, deux dimensions indépendantes de temps et de lieu[7].



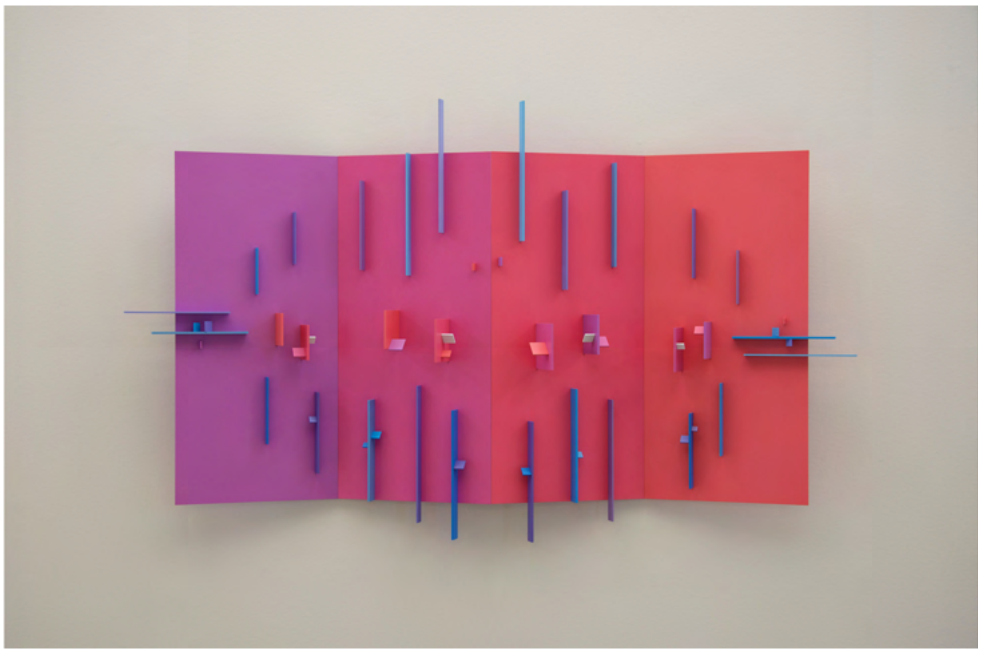

GAUCHE : Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 1-1* (*Relief structuriste nº 1-1*), de la série Sea (Mer), 1966, émail sur aluminium et Plexiglas, 91,4 x 64,1 x 14,3 cm, Forum Gallery, New York. DROITE : Eli Bornstein, *Double Plane Structurist Relief No. 8* (*Relief structuriste à double plan nº 8*), 1973, émail acrylique et Plexiglas sur aluminium, 43,2 x 43,2 x 27 cm, Remai Modern, Saskatoon.

En 1966, Bornstein complique encore une fois les relations entre la forme et le fond en pliant les plans de base de ses reliefs pour créer des œuvres comme

Double Plane Structurist Relief No. 8 (*Relief structuriste à double plan nº 8*), 1973. Il les présente verticalement ou horizontalement, comme des livres entrouverts, leur dos à plat sur le mur, les éléments en reliefs avec leurs jeux d'ombre et de lumière nichés dans leurs étroites crevasses inclinées à quatre-vingt-dix degrés. Le véritable potentiel des plans de base colorés s'épanouit toutefois avec les reliefs structuristes multiplans, les quadriplans et les hexaplans (littéralement, quatre et six plans), que Bornstein entreprend à la fin des années 1980, et qui deviennent le point culminant de sa longue et créative carrière, leur style devenant de plus en plus important et évocateur.

Dans les reliefs multiplans, les plans de base zigzaguent lentement et majestueusement, chaque ondulation étant marquée par une variation fine de la gradation des couleurs. Dans *Quadriplane Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste quadriplan nº 4*), de la série Sunset (Coucher de soleil), 1997-1999, la progression de mauves, de rouges et d'oranges agit comme de petits sauts dans la continuité du temps, tandis que nos yeux scrutent l'horizon de leur balayage panoramique. Au fur et à mesure que les articulations en relief du premier plan se dispersent, leurs couleurs et leurs formes captant la lumière et projetant des ombres, les couleurs du fond accroissent leur immobilité et élargissent implicitement leur portée pour s'étendre bien au-delà des extrémités dans un espace d'intemporalité. Simultanément, au premier plan, la vie éphémère de la nature se déroule malgré tout[8]. La série des Tripart Hexaplane Constructions (Constructions hexaplanes en trois parties), des œuvres élaborées à partir de trois reliefs à double plan adossés les uns aux autres et reposant sur un mince piédestal en aluminium, constituent une autre progression de l'artiste.

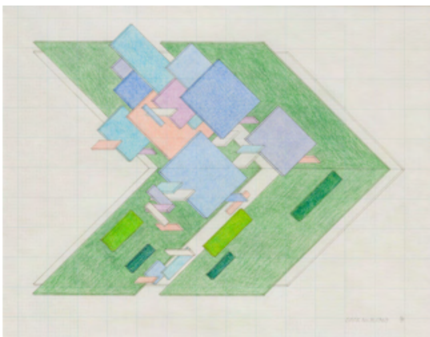




GAUCHE : Eli Bornstein, *Tripart Hexaplane Construction No. 3* (*Construction hexaplane en trois parties nº 3*), 2008-2010, émail acrylique sur aluminium et aluminium anodisé, 73,7 x 43,2 x 43,2 cm, Remai Modern, Saskatoon. DROITE : Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 4* (*Relief structuriste quadriplan nº 4*), de la série Sunset (Coucher de soleil), 1997-1999, émail acrylique sur aluminium, 93,75 x 153,75 x 19,3 cm, collection de l'artiste.

LES MATÉRIAUX ET LES PROCESSUS

Pour Bornstein, une nouvelle œuvre peut naître de multiples façons : d'une idée, d'un geste ou d'un sentiment. Elle peut germer par un dessin, une peinture ou une construction élémentaire. Les couleurs et les relations spatiales peuvent être organisées sous forme de croquis ou encore de dessins ou de modèles tridimensionnels. Il s'agit toujours d'un processus d'essais et d'erreurs. Dans son journal, il rappelle que « Peu importe la manière dont on commence, [le processus] évolue rarement comme on le prévoit ou comme on l'envisage[9] ». Du début à la fin, il y a toujours des éléments nouveaux et imprévus à gérer.

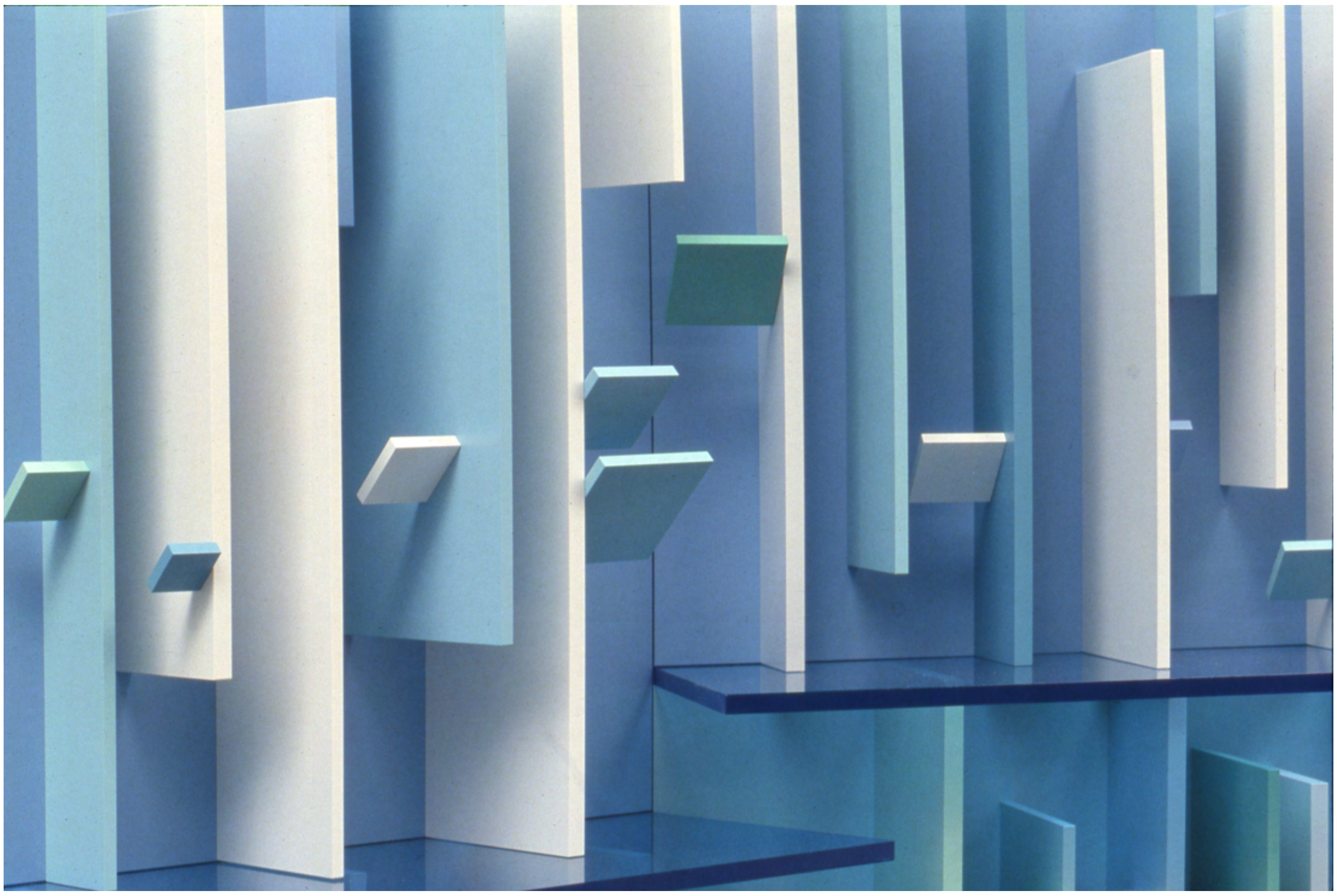




GAUCHE : Eli Bornstein, *Isometric Study for Double Plane Structurist Relief* (*Étude isométrique pour Relief structuriste à double plan*), 1969, crayon de couleur sur papier, dimensions inconnues, collection de l'artiste. DROITE : Eli Bornstein dans son atelier, date inconnue, photographie d'Oliver A. I. Botar.

Les premiers reliefs, comme *Structurist Relief No. 22* (*Reliefs structuristes nº 22*), 1959, sont des huiles sur bois. Il les construit chez lui, dans son atelier, à l'aide d'outils et de matériaux ordinaires – scies, perceuse à colonne, vis, etc. –, et grâce à ses compétences de menuisier. Le bois pose toutefois problème, car au fil du temps et des changements de température, il se fissure (ou fend[10]) et laisse apparaître les veines, ce qui compromet l'effet d'anonymat technique recherché. Au milieu des années 1960, Bornstein cesse d'utiliser le bois au profit de l'aluminium et du Plexiglas, qui offrent des surfaces plus lisses, plus légères et plus permanentes, et c'est pour des raisons semblables qu'il remplace la peinture à l'huile par l'émail qui est brillant, propre et réfléchissant. Pour obtenir une surface aussi immaculée que possible, l'émail est appliqué au pistolet.

Au cours de ses voyages dans l'Arctique en 1986, fasciné par la limpidité du reflet des icebergs dans l'eau, Bornstein prend conscience d'un autre potentiel du Plexiglas. De retour dans son atelier à Saskatoon, en réalisant des œuvres qui deviendront la série Arctic (Arctique), il découvre qu'il peut utiliser du Plexiglas tant transparent que coloré pour exprimer l'iridescence et la fragilité du paysage glacial de l'île d'Ellesmere. En 1987, Bornstein explique que par sa transparence, le Plexiglas « ne colore pas uniquement l'espace et les formes qui l'entourent, il reflète également la structure en profondeur, tout en prolongeant l'apparence de l'œuvre au-delà de ses limites physiques[11] ». Malgré ses vertus expressives, le Plexiglas présente des limites. Contrairement au bois, il ne se fissure pas, mais il est susceptible de craquer s'il subit des chocs, en particulier pendant le transport. En outre, le matériau n'est offert que dans un nombre limité de couleurs et, comme il ne peut être acheté qu'en une seule taille (1,22 sur 2,44 mètres), il engendre trop de pertes[12].



Détail de l'œuvre d'Eli Bornstein *Multiplane Structurist Relief IV, No. 2* (*Relief structuriste multiplan IV, nº 2*), de la série Arctic (Arctique), 1987-1988, émail sur aluminium et Plexiglas, 43 x 58,5 x 17,7 cm, collection de l'artiste.

Bornstein finit par opter pour l'aluminium et la peinture émaillée comme matériaux de choix. Le travail de l'aluminium nécessite cependant des compétences et de l'équipement spécialisés, ce dont il ne dispose pas, surtout lorsque ses reliefs deviennent plus grands. Il commence donc à travailler avec des spécialistes dans un atelier d'usinage du département d'ingénierie de l'Université de la Saskatchewan.

Bornstein lance le processus de travail d'une nouvelle idée de relief dans son atelier, à domicile. Sur un quadriplan ou un hexaplan vierge en aluminium commandé à l'avance, il commence sa composition à l'aide de papier coloré et de blocs de bois. Il colle des morceaux de papier directement sur les plans en aplat, pour déterminer les couleurs de fond, et sur des blocs de bois de tailles et de formes diverses, qu'il place au-dessus du fond pour expérimenter simultanément les relations formelles et colorées, ainsi que les jeux d'ombre et de lumière. À partir de là, il élabore le plan du relief à partir duquel les machinistes fabriqueront les fragments individuels de reliefs et perceront les trous qui permettraient de le visser. Afin de ne laisser aucune trace visible du processus de fabrication, les vis sont fraisées.

Les pièces sont ensuite renvoyées à l'atelier de Bornstein, qui les peint et les assemble. Les couleurs sont choisies parmi les peintures émaillées disponibles dans le commerce ou fournies par d'autres et Bornstein s'assure de les mélanger méticuleusement lui-même. À ce stade final – parce qu'il n'utilise qu'un nombre limité de papiers colorés – des ajustements peuvent s'avérer nécessaires pour en venir aux couleurs définitives et à des agencements parfaits. Au début, il applique la peinture dans une cabine de peinture aérosol

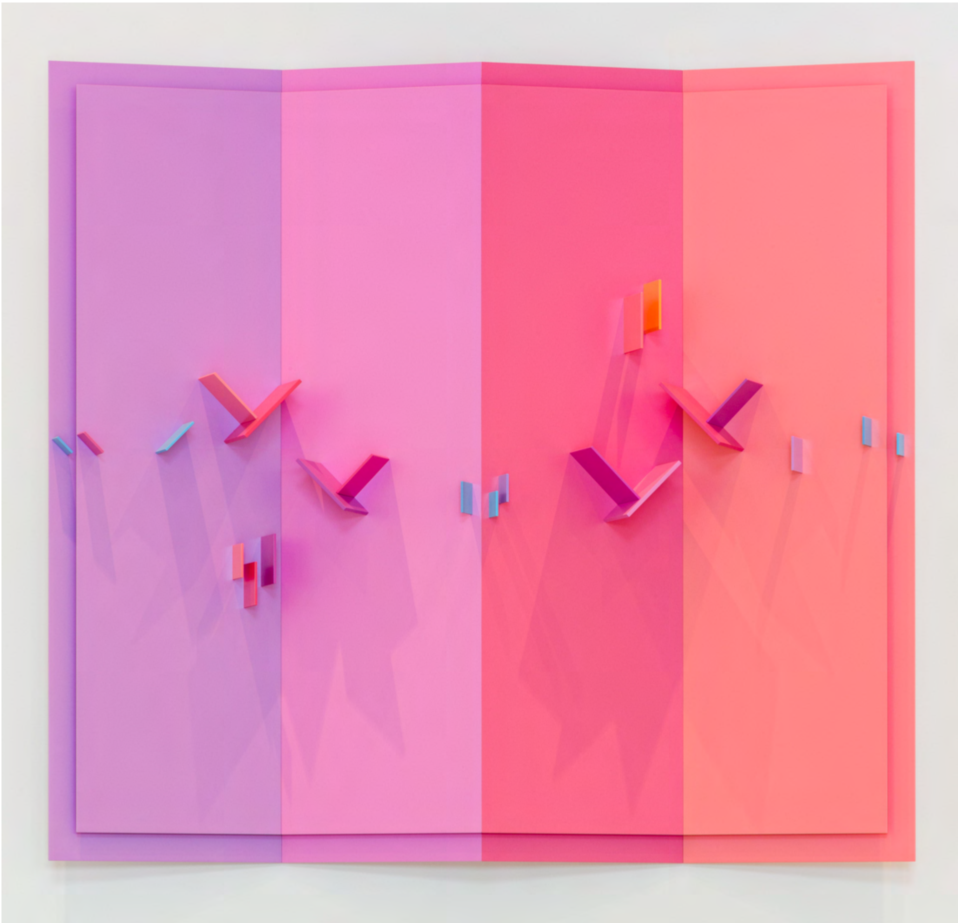
dans le sous-sol de son atelier, par la suite, dans un atelier de carrosserie. L'achèvement d'une œuvre est un processus long et fastidieux, comme en témoignent les dates des reliefs de Bornstein qui s'étalent souvent sur plusieurs années.

Mais à quel moment une œuvre est-elle vraiment terminée? Bornstein répond à cette question en se tournant vers le public et nous rappelle, dans une entrée de son journal, que « les œuvres achevées ne sont pas des finalités, mais des œuvres en cours », elles sont ouvertes pour permettre de continuellement atteindre de nouveaux achèvements dans les « perceptions et interprétations » du public[13].





GAUCHE : Christina et Eli Bornstein dans l'atelier de l'artiste, date inconnue, Saskatoon, photographie d'Oliver A. I. Botar. DROITE : Vue de l'atelier d'Eli Bornstein avec une collection d'échantillons de couleurs pour les peintures-émail, date inconnue, Saskatoon, photographie d'Oliver A. I. Botar.



Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 15-II* (*Relief structuriste quadriplan n° 15-II*), 2016-2017, émail acrylique sur aluminium, 122 x 137 x 15,3 cm, Remai Modern, Saskatoon.

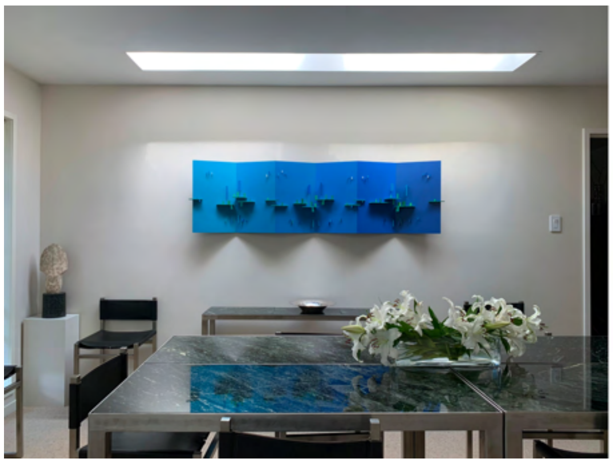
À LA MERCI DE LA LUMIÈRE

> La lumière est en effet le grand transformateur, celui qui apporte la lumière et l'illumination. Elle est le « destructeur et le conservateur », le grand artificier de la forme et de la structure. La lumière est la gardienne du spectre des couleurs et de toute sa grandeur[14].

An Art at the Mercy of Light (Un art à la merci de la lumière) est le titre d'une exposition des œuvres récentes de Bornstein commissariée en 2013 par Oliver A. I. Botar à l'ancienne Mendel Art Gallery à Saskatoon. Installés dans les espaces éclairés par les puits de lumière de la galerie, les reliefs sont assujettis au jeu de la lumière naturelle dans toutes ses variations de l'aube au crépuscule, une ambiance rarement, voire jamais, retrouvée dans les galeries et les musées courants, sans fenêtres, aux systèmes d'éclairage sur rail rigides.

Comme son travail est effectivement à la merci de la lumière, entre autres, Bornstein réfléchit et écrit beaucoup sur l'éclairage de ses œuvres. Il conçoit sa propre maison et son studio avec des puits de lumière au-dessus de ses murs d'accrochage pour obtenir des conditions d'observation plus évolutives, qui changent selon le temps et la météo. Comme il le décrit dans son journal, le but d'un éclairage réactif est de faire exister l'œuvre en elle-même dans ce qu'elle a

de plus vrai, de présenter sa couleur dans sa réalité la plus complète et la plus riche. C'est le Saint-Graal, que l'artiste protège à juste titre. C'est au moment où les reliefs entrent dans le domaine public, notamment pour être exposés, que leur « existence précaire » devient la plus vulnérable, car ils posent des défis particuliers aux galeristes ainsi qu'aux services de conservation des musées[15].





GAUCHE : Salle à manger d'Eli et Christina Bornstein à Saskatoon, avec un puits de lumière, 2020, photographie de Roald Nasgaard. DROITE : Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 9* (*Relief structuriste quadriplan n° 9*), 2000-2001, émail acrylique sur aluminium, 86,3 x 148,2 x 22,1 cm, collection privée, Toronto.

Les reliefs structuristes, tels que *Quadriplane Structurist Relief No.9* (*Relief structuriste quadriplan n° 9*), 2000-2001, sont difficiles à exposer. Sans suffisamment de lumière tombante pour l'illuminer, l'œuvre dépérit, incapable de révéler sa subtilité et sa richesse. L'effet désiré ne peut non plus survivre à un éclairage brutal et frontal, à des projecteurs directionnels ou à des réflecteurs qui, comme l'écrit Bornstein, « rompent l'identité véritable et douce de l'œuvre ou encore compliquent et embrouillent ses relations structurelles en projetant de multiples ombres contradictoires[16] ». Le manque de lumière, en revanche, bien qu'il ne soit pas aussi dévastateur que son contraire, empêche également la couleur d'être révélée dans sa pleine intensité, dans sa teinte véritable et dans sa valeur réelle.

L'espace présente également des défis. Une installation doit prévoir une distance suffisante pour que le public puisse voir l'œuvre de face et se déplacer autour d'elle. « Les vues frontales, latérales et obliques sont intrinsèques » à son observation et « la différence entre les vues frontales et latérales est souvent aussi spectaculaire qu'entre les formes végétales et animales dans la nature[17] ». En effet, l'ensemble du contexte physique dans lequel l'œuvre est présentée peut soit compromettre, soit remplir les conditions essentielles à sa réalisation optimale. Pour conclure avec les mots de Bornstein, le relief structuriste, est « un support fragile, comme une fleur rare, un pétale, un papillon, facilement détruit ou mal manipulé, vulnérable à l'abus[18] ».



Vue d'installation de l'exposition *An Art at the Mercy of Light: Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d'Eli Bornstein) présentée à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013, photographie de Troy Mamer.

OÙ VOIR



On trouve les œuvres d'Eli Bornstein au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

BÂTIMENT DE LA FÉDÉRATION DES ENSEIGNANTS ET DES ENSEIGNANTES DE LA SASKATCHEWAN

2317, avenue Arlington
Saskatoon (Saskatchewan) Canada
306-373-1660
stf.sk.ca



Eli Bornstein, *Aluminum Construction [Tree of Knowledge]* (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956
Aluminium soudé sur base en pierre
458 cm (hauteur)

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

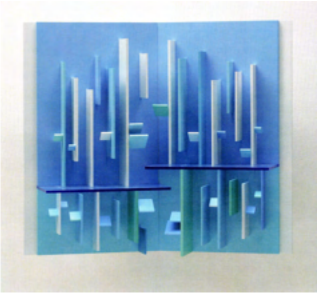
1920, rue Baile
Montréal (Québec) Canada
514-939-7026
cca.qc.ca



Eli Bornstein, maquette de *Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief Nos. 14–17* (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties n°s 14-17*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983
Émail sur aluminium et Plexiglas sur cadre en acier
104,1 x 38,1 x 38,1 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS BEAVERBROOK

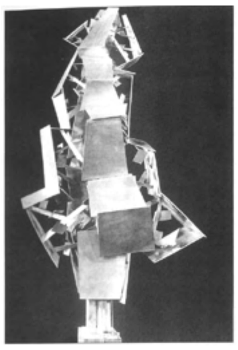
703, rue Queen
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org



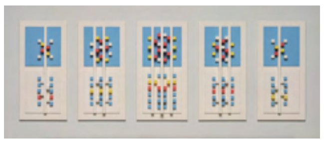
Eli Bornstein, *Multiplane Structurist Relief IV, No. 1* (*Relief structuriste multiplan IV, nº 1*), de la série Arctic (Arctique), 1986-1987
Émail sur aluminium et Plexiglas
38,1 x 38,2 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
https://www.beaux-arts.ca/



Eli Bornstein, *Aluminum Construction–Growth Motif No. 4* (*Construction en aluminium – Motif de croissance nº 4*), 1956
Aluminium soudé sur base d'aluminium et de pierre
115 x 52 x 43 cm



Eli Bornstein, *Structurist Relief in Five Parts, Model Version* (*Relief structuriste en cinq parties, maquette*), 1962
Relief en bois de bouleau avec peinture à l'huile
54,7 x 130,5 x 7,1 cm

NICKLE GALLERIES, UNIVERSITÉ DE CALGARY

2500, University Drive NW
Calgary (Alberta) Canada
403-210-6201
nickle.ucalgary.ca



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste nº 1*), 1966
Acrylique et bois sur un support en bois 86,5 x 61 cm

REMAI MODERN

102, croissant Spadina Est
Saskatoon (Saskatchewan) Canada
306-975-7610
remaimodern.org



Eli Bornstein, *Untitled [Murray Adaskin]* (*Sans titre [Murray Adaskin]*), 1953
Huile sur papier
42,9 x 52,2 cm



Eli Bornstein, *Downtown Bridge #4* (*Pont du centre-ville nº 4*), 1954
Eau-forte et sérigraphie
33,5 x 41,7 cm



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 4-11* (*Relief structuriste nº 4-11*), de la série Sea (Mer), 1965
Émail acrylique et Plexiglas sur aluminium
86,5 x 61,1 cm



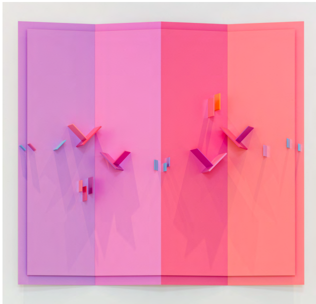
Eli Bornstein, *Double Plane Structurist Relief No. 8* (*Relief structuriste à double plan nº 8*), 1973
Émail acrylique et Plexiglas sur aluminium
43,2 x 43,2 x 27 cm



Eli Bornstein, *Multiplane Structurist Relief V, No. 1* (*Relief structuriste multiplan V, nº 1*), 1993
Émail acrylique et Plexiglas sur aluminium
86,5 x 61,1 x 3,1 cm



Eli Bornstein, *Tripart Hexaplane Construction No. 3* (*Construction hexaplane en trois parties nº 3*), 2008-2010
Émail acrylique sur aluminium et aluminium anodisé
73,7 x 43,2 x 43,2 cm



Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 15-II* (*Relief structuriste quadriplan nº 15-II*), 2016-2017
Émail acrylique sur aluminium
122 x 137 x 15,3 cm

UNIVERSITÉ DU MANITOBA

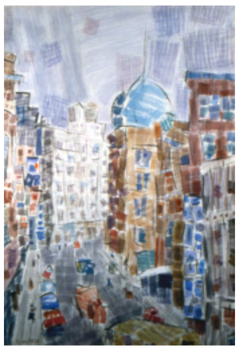
66, Chancellors Circle
Winnipeg (Manitoba) Canada
1-800-432-1960
umanitoba.ca



Eli Bornstein, *Tripart Hexaplane Construction No. 2* (*Construction hexaplane en trois parties nº 2*), 2002-2006
Émail acrylique sur aluminium anodisé et base en béton
205,25 x 107,8 x 107,8 cm

UNIVERSITÉ DE LA SASKATCHEWAN

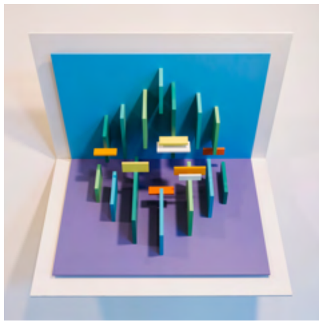
105, place Administration
Saskatoon (Saskatchewan) Canada
306-966-4343
kagcag.usask.ca
library.usask.ca/uasc



Eli Bornstein, *Downtown* (*Centre-ville*), 1954
Aquarelle sur papier
50 x 70 cm



Eli Bornstein, *Structurist Relief No. 18-II* (*Relief structuriste nº 18-II*), 1958-1960
Blocs en bouleau sur panneau d'aluminium sur panneau de bois, peints avec un émail acrylique à l'uréthane
259 x 259 x 22,9 cm



Eli Bornstein, *Double Plane Structurist Relief No. 3* (*Relief structuriste à double plan nº 3*), 1967-1969
Émail sur Plexiglas et aluminium
66,7 x 66,7 x 34,3 cm



Eli Bornstein, *Hexaplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste hexaplan nº 2*), de la série Arctic (Arctique), 1995-1998
Émail acrylique sur aluminium et Plexiglas
67,2 x 182,2 x 15,9 cm

WASCANA CENTRE AUTHORITY

2900, rue Wascana
Regina (Saskatchewan) Canada
306-522-3661
wascana.sk.ca



Eli Bornstein, *Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief* (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983
Laque acrylique sur aluminium et Plexiglas sur acier soudé,
640,1 x 342 cm (diamètre)

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Journal intime d'Eli Bornstein, manuscrit inédit, 1997-2017, entrée du 19 janvier 1997.

2. Jonneke Fritz-Jobse, *Eli Bornstein: Art Toward Nature*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1996, p. 5-17.

3. Fritz-Jobse, *Art Toward Nature*, p. 5-17.

4. Fritz-Jobse, *Art Toward Nature*, p. 5.

5. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 23 janvier 2006.

6. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 23 janvier 2006, sous le titre « Jazz as an early influence toward abstract art ».

7. L'artiste moderniste néerlandais Piet Mondrian en est un exemple : il achève son œuvre phare *Broadway Boogie Woogie* en 1943, après s'être installé à New York.

8. Fritz-Jobse, *Art Toward Nature*, p. 5.

9. Fritz-Jobse, *Art Toward Nature*, p. 5.

10. Comme raconté à Fritz-Jobse, *Art Toward Nature*, p. 5.

11. Kazimir Karpuszko dans *Eli Bornstein: Selected Works/Œuvres choisies, 1957-1982*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1982, p. 5; et dans une conversation de l'artiste avec Roald Nasgaard, 25 août 2020.

12. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 23 avril 2008.

13. Eli Bornstein, « Abstract Art on the Prairies », *Perspectives on Saskatchewan*, Jene M. Porter, dir., Winnipeg, University of Manitoba, 2009, p. 278-280.

14. Bornstein, « Abstract Art on the Prairies », p. 278-280.

15. Bornstein, « Abstract Art on the Prairies », p. 278-280.

16. Voir Jeffrey Spalding, « IN MY OPINION: In the early '50s Winnipeg Abstraction ruled the roost! », gallerieswest, 30 avril 2019. https://www.gallerieswest.ca/magazine/columns/in-the-early-%E2%80%9850s%2C-between-the-automatistes-and-painters-11%2C-winnipeg-abstraction-ruled-the-roos/.

17. *Five Painters from Regina/Cinq peintres de Regina*, 1961, commissariée par Richard Simmins, exposition organisée et présentée par la Galerie nationale du

Canada à Ottawa. Kiyooka ne fait pas partie de l'exposition de 1961 parce qu'il avait alors déménagé à Vancouver pour enseigner à la Vancouver School of Art.

18. Pour en savoir plus sur les Emma Lake Artists' Workshops, voir John O'Brian, *The Flat Side of the Landscape: The Emma Lake Artists' Workshops*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1989.

19. Eli Bornstein, «Pioneering Abstract Art on the Prairies», *A Celebration of Canada's Arts 1930-1970*, Glen Carruthers et Gordana Lazarevich, dir., Toronto, Canadian Scholars' Press, 1996, p. 149.

20. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 6 septembre 2013.

21. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 6 septembre 2013.

22. Conversation de l'artiste avec Roald Nasgaard, août 2020.

23. Charles Biederman, «Art and Science as Creation», *Structure,* n° 1 (1958), p. 6.

24. Jonneke Fritz-Jobse, *De Stijl Continued: The Journal* Structure *(1958–1964): An Artists' Debate*, Rotterdam, 010 Publishers, 2005, p. 151.

25. Bornstein, «Abstract Art on the Prairies», p. 281.

26. Le premier numéro de *Structure* est conçu au département d'art de l'Université de la Saskatchewan, avec des distributeurs à Toronto (University of Toronto Press), New York (Wittenborn), Londres et Amsterdam. Bornstein et Baljeu s'étant brouillés au sujet de la publication de *Structure*, Bornstein ne participe qu'à son premier numéro. *Structure* compte six numéros, publiés de 1958 à 1964, les cinq derniers sont édités à Amsterdam par Baljeu. Voir Fritz-Jobse, *De Stijl Continued*, p. 157.

27. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 6 janvier 2009.

28. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 26 septembre 2008. Voir également Fritz-Jobse, *De Stijl Continued*, p. 405-406.

29. Parce qu'il est généralement hors de la province pendant l'été, Bornstein ne participe pas aux Emma Lake Artists' Workshops, un choix qu'il a peut-être regretté avec le recul.

30. Lettre de Charles Biederman à Eli Bornstein, 26 mars 1958. Citée dans Fritz-Jobse, *De Stijl Continued*, p. 151.

31. Hayton, «The Structurist Movement», p. 59. Le lieu où se trouve l'œuvre illustrée *Structurist Relief No. 3-II [Sea Series]* (*Relief structuriste n° 3-II [série Mer]*), 1965, est inconnu.

32. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 4 novembre 2013.

33. Eli Bornstein, «Four Conversations on Art and Vision», *The Structurist*, nº 17-18 (1977-1978), p. 80.

34. Eli Bornstein, *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2022.

35. Bornstein, *Arctic Journals*, p. 105.

36. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 27 juillet 1986.

37. Roald Nasgaard, «Introduction: "A Very Sacred Experience"» dans Bornstein, *Arctic Journals*, p. 14-17.

38. Voir *« An Art at the Mercy of Light »: Recent Works by Eli Bornstein*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2013, p. 18, 24-25, 54.

39. Site de la gouverneure générale du Canada, son Excellence la très honorable Mary Simon, distinctions, récipiendaires, Eli Bornstein, page consultée le 17 octobre 2024, https://www.gg.ca/fr/distinctions/recipiendaires/146-6563.

40. Steven Leyden Cochrane, «Finding His Light: Senior Saskatchewan Artist's Refined Abstractions Celebrate the Natural World», *Winnipeg Free Press*, 30 janvier 2014. https://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/arts/finding-his-light-242707691.html.

ŒUVRES PHARES : L'ÎLE

1. Eli Bornstein, «Transition toward the New Art», *Structure*, nº 1 (1968), p. 26.

ŒUVRES PHARES : CONSTRUCTION EN ALUMINIUM [ARBRE DE LA CONNAISSANCE]

1. La deuxième sculpture abstraite est *Rainmaker* (*Faiseur de pluie*) de Robert Murray, que la Ville de Saskatoon commande en 1960 pour son hôtel de ville.

2. Eli Bornstein, «Pioneering Abstract Art on the Prairies», *A Celebration of Canada's Arts: 1930-1970*, Toronto, Canadian Scholars Press, 1996, p. 149-150.

3. Clement Greenberg, «Painting and Sculpture in Prairie Canada Today», *Canadian Art*, mars-avril 1963.

ŒUVRES PHARE S: RELIEF STRUCTURISTE Nº 2

1. Elizabeth Willmott, «The Relevance for Art of James J. Gibson's Theory of Perception», *The Structurist*, nº 51-52 (2019-2020), p. 84.

ŒUVRES PHARES : RELIEF STRUCTURISTE À DOUBLE PLAN Nº 3

1. Journal intime d'Eli Bornstein, manuscrit inédit, 1997-2017, entrée du 4 novembre 2013.

2. Eli Bornstein, «The Oblique in Art: Toward the Oblique in Space», *The Structurist*, nº 9 (1969), p. 38.

3. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 21 juin 1991 sous le titre «The First Lily».

4. Eli Bornstein, *Reliefs Structuristes, 1955-1975*, Paris, Centre culturel canadien, 1976.

ŒUVRES PHARES : ÉTUDE ARCTIQUE Nº 38

1. Au cours des étés 1986 et 1987, Bornstein tient également un journal qui est finalement publié en 2022 sous le titre *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*. Dans les entrées quotidiennes de cet ouvrage, il consigne en détail ses activités de voyage et de création artistique, souvent physiquement ardues, mais toujours merveilleuses comme ses rencontres avec le paysage, des plus petites fleurs arctiques aux majestueux icebergs.

2. Journal intime d'Eli Bornstein, manuscrit inédit, 1997-2017, entrée du 14 juillet 1987.

3. *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*, Vancouver, Figure 1, 2022, p. 78.

4. Adapté à partir de Roald Nasgaard, «Introduction: "A Very Sacred Experience"», *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*, p. 14-17.

ŒUVRES PHARES : RELIEF STRUCTURISTE HEXAPLAN Nº 2 [SÉRIE ARCTIQUE]

1. Lawren Harris, «Creative Arts in Canada», *Supplement to the McGill News*, Montréal, décembre 1928, p. 184.

2. Adapté de Roald Nasgaard, «Introduction: "A Very Sacred Experience"» dans *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*, Vancouver, Figure 1, 2022, p. 14-17.

ŒUVRES PHARES : RELIEF STRUCTURISTE QUADRIPLAN NOS 1-3 [SÉRIE ÉCRAN DE RIVIÈRE]

1. Journal intime d'Eli Bornstein, manuscrit inédit, 1997-2017, entrée du 12 novembre 1994.

2. Akseli Gallen-Kallela, cité dans Roald Nasgaard, *The Mystic North*, Toronto, Art Gallery of Ontario par les University of Toronto Press, 1984, p. 54.

ŒUVRES PHARES : CONSTRUCTION HEXAPLANE EN TROIS PARTIES Nº 2

1. Au début des années 2000, lorsque tombe à l'eau un projet de commande d'une œuvre de Bornstein pour le nouveau Centre for Music Art and Design de l'Université du Manitoba, par Patkau Architects, Oliver A.I. Botar, professeur à l'école d'art, demande à Bornstein s'il pourrait envisager de faire don d'une œuvre à la place. (Bornstein avait déjà fait un tel don à l'Université Jacobs, aujourd'hui l'Université Constructor, à Brême). Bornstein accepte et crée *Tripart Hexaplane Construction No. 2* (*Construction hexaplane en trois parties nº 2*) spécialement pour l'Université du Manitoba. Bornstein et sa femme Christina se rendent sur place à quelques reprises pour superviser son assemblage. Botar rapporte (dans un courriel à l'auteur du 9 novembre 2023) que «c'est une pièce populaire sur le campus depuis ce moment».

2. Voir le site de l'Université Jacobs : https://www.jacobs-university.de/drupal_lists/archives/news/11975/index.html.

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Eli Bornstein, « Art and Technology », *The Structurist*, nº 6 (1966), p. 23. Bornstein s'est brouillé avec son collègue Joost Baljeu, un artiste néerlandais du relief, au sujet de la publication de la revue *Structure*. En conséquence, il ne participe qu'au premier numéro de cette revue, qui en comportera six, publiés de 1958 à 1964. Cinq numéros de *Structure* sont édités à Amsterdam par Baljeu. Voir Jonneke Fritz-Jobse, *De Stijl Continued: The Journal* Structure *(1958–1964): An Artists' Debate*, Rotterdam, 010 Publishers, 2005, p. 157.

2. Eli Bornstein, « The Oblique in Art: Toward the Oblique in Space », *The Structurist*, nº 9 (1969), p. 37.

3. Dans l'Arctique en 1986, Bornstein reprend la peinture à l'aquarelle, là où il s'était arrêté avec *L'île*, mais ses aquarelles évoluent bientôt vers une syntaxe plus structuriste.

4. Voir Eli Bornstein, « Structurist Art– Its Origins », *The Structurist*, nº 1 (1960-1961), p. 7.

5. Eli Bornstein, « Transition Toward the New Art », *Structure: Annual for the New Art*, nº 1 (1958), p. 38.

6. Voir, par exemple, Eli Bornstein, « The Oblique in Art: Toward the Oblique in Space », *The Structurist*, nº 8 (1966), p. 37.

7. Eli Bornstein, « The Color "Molecule" in Art », *The Structurist*, nº 13-14 (1973-1974), p. 112-114.

8. Journal intime d'Eli Bornstein, manuscrit inédit, 1997-2017, entrée du 14 septembre 1995.

9. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 14 septembre 1995.

10. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 14 septembre 1995.

11. Charles Biederman, « Art and Science in Creation », *Structure*, nº 1 (1958), p. 9.

12. Bornstein, « Structurist Art—Its Origins », p. 4-5.

13. Bornstein, « Transition Toward the New Art », p. 34-35.

14. Ce paragraphe est une adaptation de Roald Nasgaard, « Rendering the God-Spirit: Wilderness Landscapes in North America », dans *Mystical Landscapes: From Vincent van Gogh to Emily Carr*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2017, p. 268-269.

15. Walt Whitman, «Preface to the 1855 Edition of Leaves of Grass», *The American Tradition in Literature*, Sculley Bradley, dir., New York, W.W. Norton, 1962, p. 832.

16. Déclaration de Hartley à propos de son exposition au Münchener Graphic-Verlag à Berlin, citée dans «American Artist Astounds Germans», *New York Times*, 19 décembre 1915, *My Dear Stieglitz: Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915*, James Timothy Voorhies, dir., Columbia, University of South Carolina, 2022, p. 209.

17. Eli Bornstein, «Abstract Art on the Prairies», *Perspectives on Saskatchewan*, Jene M. Porter, dir., Winnipeg, University of Manitoba, 2009, p. 283.

18. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée de 2012 (mois et jour inconnus).

19. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée de 2012.

20. Eli Bornstein, «Art and Morality», *The Structurist*, nº 10 (1970), p. 6.

21. Roald Nasgaard, *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Europe and North America*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

22. Akseli Gallen-Kallela, cite dans Roald Nasgaard, *The Mystic North*, Toronto, Art Gallery of Ontario par les University of Toronto Press, 1984, p. 54.

23. Adapté de Roald Nasgaard, «To Invent the Truth», *Artist in Focus: Eli Bornstein*, Saskatoon, Remai Modern, 2019, p. 7.

24. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 17 mai 2006, sous le titre «Art and Biology».

25. Oliver A. I. Botar, «The Structurist», *«An Art at the Mercy of Light»: Recent Works by Eli Bornstein*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2013, p. 46.

26. Botar, «The Structurist», *«An Art at the Mercy of Light»*, p. 46.

27. Eli Bornstein, «Conflicting Concepts in Art», *The Structurist* (1963), cité dans Botar, «The Structurist», p. 43.

28. Bornstein, «Conflicting Concepts in Art», *The Structurist* (1963), cité dans Botar, «The Structurist», p. 43.

29. Botar, «The Structurist», p. 45.

30. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 14 janvier 2021. Texte légèrement modifié par souci de clarté.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Eli Bornstein, «Art Toward Nature», *The Structurist*, nº 15-16 (1975-1976), p. 153.

2. Journal intime d'Eli Bornstein, manuscrit inédit, 1997-2017, entrée du 2 avril 1995.

3. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 2 avril 1995.

4. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 2 septembre 1995.

5. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 1er avril 1995.

6. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 2 septembre 1995.

7. Adapté de Roald Nasgaard, «To Invent the Truth», *Artist in Focus: Eli Bornstein*, Saskatoon, Remai Modern, 2019, p. 5-6.

8. Adapté de Nasgaard, «To Invent the Truth», p. 5-6.

9. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 14 mai 2011 sous le titre «The Varied Processes of Birth in an Artworld».

10. Une longue fissure apparaît lorsque l'aubier du bois se rétracte autour du duramen au fil du temps.

11. Eli Bornstein, «Aspects of Transparency and Reflection», *The Structurist*, nº 27-28 (1987), p. 58-59.

12. Conversation de l'artiste avec Roald Nasgaard, 25 août 2020.

13. Au début, Bornstein utilise une pièce à l'intérieur de la maison, mais plus tard, il construit un atelier séparé avec des lucarnes qui laissent passer la lumière naturelle sur les murs où sont suspendues les œuvres.

14. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 28 novembre 1999.

15. Eli Bornstein, «The Burden of Art Dependent upon Light», cité par Oliver A. I. Botar dans son article «The Structurist» dans *« An Art at the Mercy of Light »: Recent Works by Eli Bornstein*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2013, p. 35.

16. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 19-20 décembre 2001 sous le titre «The Burden of Art Dependent upon Light».

17. Conversation de l'artiste avec Roald Nasgaard, 25 août 2020.

18. Conversation de l'artiste avec Roald Nasgaard, 25 août 2020.

19. Journal intime d'Eli Bornstein, entrée du 19-20 décembre 2001 sous le titre «The Burden of Art Dependent upon Light».

GLOSSAIRE

Académie Julian
L'Académie Julian est une école d'art privée fondée par Rodolphe Julian à Paris en 1868. Maurice Cullen, J. W. Morrice, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, A. Y. Jackson et Clarence Gagnon figurent parmi les nombreux artistes du Canada qui y ont mené des études.

Adaskin, Murray (Canada, 1906-2002)
Membre d'une illustre famille de peintres et de musiciens, Murray Adaskin est d'abord musicien d'orchestre et chambriste avant de se tourner vers la composition. Moderniste prolifique, réputé pour son travail de promotion de la musique et des musiciens canadiens, Murray Adaskin a également une profonde influence comme professeur.

Albers, Josef (Allemagne/États-Unis, 1888-1976)
Peintre et graphiste qui étudie et, par la suite, enseigne au Bauhaus, Albers émigre aux États-Unis après la fermeture de l'école par les Nazis en 1933. Professeur au Black Mountain College de Caroline du Nord, il y attire de futures sommités, comme Robert Motherwell et Willem de Kooning. Albers est un pionnier de l'op art et de l'art cinétique.

art abstrait
Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

Art déco
Style décoratif du début du vingtième siècle, découvert à Paris en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, l'Art déco est fondé sur plusieurs influences : les motifs égyptiens et asiatiques, les mouvements artistiques modernistes et le style Art nouveau qui l'a précédé.

art figuratif
Terme descriptif désignant une œuvre d'art qui représente ou fait référence à des objets ou des êtres reconnaissables, y compris les êtres humains. L'art figuratif est souvent représentationnel et puise son matériel source dans le monde réel, bien que ses sujets puissent être exploités en parallèle avec des métaphores et des allégories. Le terme est apparu dans l'usage populaire vers les années 1950 pour décrire les œuvres d'art en contraste avec celles du mouvement expressionniste abstrait ainsi qu'avec l'art non figuratif et non-objectif.

Baljeu, Joost (Pays-Bas, 1925-1991)
Peintre, sculpteur et théoricien de l'abstraction, Joost Baljeu a également été rédacteur en chef de la revue artistique internationale *Structure*, le texte de référence pour les artistes qui s'intéressent à l'art concret et constructiviste. Il est surtout connu pour ses grandes sculptures géométriques peintes en métal.

Bauhaus
Ouverte de 1919 à 1933 en Allemagne, l'école du Bauhaus a révolutionné la formation en arts visuels au vingtième siècle en intégrant beaux-arts, métiers d'art, design industriel et architecture. Parmi les professeur·es, mentionnons Josef Albers, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ludwig Mies van der Rohe et László Moholy-Nagy.

Biederman, Charles (États-Unis, 1906-2004)
Considéré comme le principal praticien de l'art structuriste, Charles Biederman est un peintre dont les œuvres les plus connues sont des panneaux muraux peints en relief peu profonds. Ces œuvres sont influencées par l'art géométrique non objectif dans lequel Biederman intègre des éléments tridimensionnels grâce à divers matériaux, dont le bois, le plastique et l'aluminium. Ses œuvres influenceront le mouvement artistique ultérieur, l'op art.

Bloore, Ronald (Canada, 1925-2009)
Peintre, professeur d'art et membre fondateur du groupe de peinture abstraite The Regina Five. Au début des années 1960, Ronald Bloore cherche à reproduire dans son œuvre une qualité transcendantale qu'il perçoit dans l'architecture antique de la Grèce, de la Turquie et de l'Égypte. Il détruit sa production et entreprend des explorations avec le noir et le blanc en utilisant des formes organiques audacieuses. S'inspirant toujours de l'architecture, il en adopte les techniques en fabriquant de petites maquettes tridimensionnelles de ses œuvres avant de les exécuter en taille réelle.

Bowman, Richard Irving (États-Unis, 1918-2001)
Artiste abstrait, graveur et professeur d'arts, Richard Irving Bowman crée des œuvres gestuelles qui se distinguent par l'utilisation de peintures fluorescentes. Travaillant dans diverses écoles d'art, il enseigne au Chicago Institute of Art – où il est le professeur de l'artiste de l'expressionnisme abstrait Joan Mitchell – puis à l'Université du Manitoba et à l'Université Stanford.

Brâncuși, Constantin (Roumanie, 1876-1957)
Sculpteur abstrait axé sur l'expression la plus épurée possible des formes naturelles, Brâncuși influence des sculpteurs ultérieurs, notamment Amedeo Modigliani et Carl Andre. Actif pour la plus grande partie de sa vie à Paris, Brâncuși se fait connaître aux États-Unis après sa participation à l'Armory Show (1913).

Bush, Jack (Canada, 1909-1977)
Membre du Groupe des Onze de Toronto, un groupe créé en 1954, Bush ne trouve son style propre qu'après la visite de son atelier par le critique Clement Greenberg en 1957, en se concentrant sur ses aquarelles. De celles-ci, Bush tire des formes et de grands plans colorés qui caractérisent son style colour-field personnel, parallèlement au travail de Morris Louis et de Kenneth Noland. Avec eux, Bush participe à l'exposition de Clement Greenberg en 1964, *Post Painterly Abstraction*.

Canadian Art
Périodique national consacré aux arts visuels qui connaît plusieurs changements de nom : fondé en 1940 sous le titre *Maritime Art*, il devient *Canadian Art* en 1943 puis *artscanada* en 1967 avant de reprendre le nom de *Canadian Art* en 1983.

Carr, Emily (Canada, 1871-1945)
Éminente artiste et autrice de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte du Nord-Ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais développe à terme un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premier·ères artistes de la côte Ouest à obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr : sa vie et son œuvre*, par Lisa Baldissera.)

Centre des arts de Banff
Créé en 1933 sous le nom de Banff School of Drama, le Banff Centre for Arts and Creativity ou Centre des arts de Banff est un établissement post-secondaire situé dans le parc national de Banff, en Alberta. Fondé par l'Université de l'Alberta, le centre des arts propose des programmes éducatifs dans les domaines des arts du spectacle, de la littérature et des arts visuels. Il est particulièrement connu pour ses programmes de résidences d'artistes et de stages, ayant servi de site d'inspiration artistique et de pratique créative pour nombre d'artistes au pays depuis sa fondation.

constructivisme
Mouvement artistique qui voit le jour en Russie au début des années 1920, le constructivisme prône une approche artistique matérialiste, utilitariste et dépourvue d'émotion, et associe l'art au design, à l'industrie et à l'utilité sociale. Le terme est encore utilisé, surtout pour décrire un art abstrait qui emploie la ligne, le plan et d'autres éléments visuels pour créer des représentations géométriques précises et impersonnelles.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Cézanne, Paul (France, 1839-1906)
Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, Paul Cézanne est associé à l'école postimpressionniste. Il est réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme de même que pour son intérêt envers les compositions à multiples perspectives. Ses sujets de prédilection plus tardifs comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

De Stijl
Courant artistique hollandais fondé en 1917 par les abstractionnistes Piet Mondrian, Theo van Doesburg et Bart van der Leck. Se traduisant « Le Style », De Stijl est à l'origine une publication dans laquelle Mondrian élabore le néoplasticisme, un langage visuel restreint qui repose sur les couleurs primaires et les formes géométriques simples incarnant un spiritisme dérivé de la théosophie. Après la Première Guerre mondiale, entre abstraction et construction, De Stijl se fait créateur d'utopie en art. De Stijl a fortement influencé l'architecture moderne internationale.

Eckart, Christian (Canada/États-Unis, né en 1959)
Artiste et professeur d'arts né à Calgary, Christian Eckart réalise des œuvres souvent monochromes en s'appuyant sur une approche conceptuelle ou de métapeinture pour examiner le contexte qui entoure une œuvre d'art, ainsi que ce qui est inclus et exclu dans le cadre d'une image. Il est nommé à l'Académie royale des arts du Canada en 2009.

Emma Lake Artists' Workshops
Programme d'été annuel de deux semaines, créé en 1955 par les artistes canadiens Arthur McKay (1926-2000) et Kenneth Lochhead (1926-2006), et dont le mandat est de mettre les artistes de la Saskatchewan en contact avec le monde de l'art. Pour ce faire, des théoricien·nes, des critiques et des artistes sont invité·es à animer des ateliers dans le lieu isolé d'Emma Lake, dans le nord de la Saskatchewan. Au fil des ans, des personnalités influentes y ont participé à titre d'animateurs, notamment Clement Greenberg, Barnett Newman et Will Barnet.

expressionnisme
L'expressionnisme est un style d'art intense et émotionnel qui valorise la représentation des idées et des sentiments subjectifs de l'artiste. L'expressionnisme allemand en est une déclinaison et voit le jour au début du vingtième siècle en Allemagne et en Autriche. En peinture, l'expressionnisme est associé à l'usage de couleurs puissantes et à des coups de pinceau non naturalistes.

expressionnisme abstrait
Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning comptent parmi les figures les plus célèbres de l'expressionnisme abstrait.

Feininger, Lyonel (Allemagne/États-Unis, 1871-1956)
Figure éminente de l'expressionnisme allemand, Lyonel Feininger a fait partie de plusieurs collectifs d'artistes, dont Die Brücke, Novembergruppe, Gruppe 1919 et Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu). Il a travaillé dans plusieurs disciplines, notamment la peinture, l'aquarelle et la gravure sur bois en plus d'être caricaturiste pendant une partie de sa carrière, et ce, avant de devenir professeur au Bauhaus en 1919 et de fuir le régime nazi pour retourner à New York en 1937. Feininger est également musicien et compositeur de formation.

FitzGerald, Lionel LeMoine (Canada, 1890-1956)
Originaire de Winnipeg, peintre et graveur, FitzGerald est membre du Groupe des Sept de 1932 à 1933. Ses sujets de prédilection sont les maisons et les paysages des Prairies, ainsi que les natures mortes, qu'il exécute en empruntant divers styles, notamment le pointillisme, le précisionnisme et l'abstraction. Il est un ami intime de Bertram Brooker. (Voir *Lionel LeMoine FitzGerald : sa vie et son œuvre* par Michael Parke-Taylor.)

Gagnon, Charles (Canada, 1934-2003)
Artiste montréalais qui pratique une variété de disciplines, dont le film, la photographie, le collage et la construction de boîtes, ainsi que la peinture. De 1956 à 1960, Gagnon étudie à New York, s'immergeant dans le milieu avant-gardiste de l'art expérimental. De retour à Montréal, sa peinture, surtout son emploi des arêtes nettes, est souvent associée à celle de ses contemporains plasticiens.

Glyde, Henry George (Canada, 1906-1998)
Formé au Royal College of Art de Londres, le peintre Glyde est reconnu pour ses représentations socioréalistes de la vie dans les Prairies canadiennes. Il enseigne le dessin au Provincial Institute of Technology and Art de Calgary en 1935 et est professeur de peinture à la Banff School of Fine Arts entre 1936 et 1966. En outre, Glyde crée le département des beaux-arts à l'Université de l'Alberta, où il enseigne de 1946 à 1966.

Godwin, Ted (Canada, 1933-2013)
Peintre et éducateur artistique né à Calgary qui, après s'être établi à Regina, fait partie, avec quatre autres artistes de la ville, des Regina Five, un groupe d'avant-garde qui s'est formé lors d'une exposition organisée en 1961 dans la capitale saskatchewanaise, puis présentée la même année au Musée des beaux-arts du Canada sous le nom de Five Painters from Regina/Cinq peintres de Regina. Connu à la fois comme peintre abstrait et figuratif, Godwin produit fréquemment des séries d'œuvres thématiques. Il travaille quelque temps comme artiste commercial et participe également à plusieurs ateliers des Emma Lake Artists' Workshops. Il enseigne à l'Université de la Saskatchewan entre 1964 et 1985 et devient membre de l'Ordre du Canada en 2004.

Gorin, Jean (France, 1899-1981)
Artiste abstrait associé au néoplasticisme, Jean Gorin est connu pour ses sculptures murales tridimensionnelles en relief. Fervent adepte de Piet Mondrian et du mouvement abstrait néerlandais De Stijl, Gorin perturbe la linéarité et les contraintes géométriques strictes du néoplasticisme en intégrant des cercles et des diagonales.

Greenberg, Clement (États-Unis, 1909-1994)
Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans la publication de 1960, « La peinture moderniste ». Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à la Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren S. Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

hard-edge
Le hard-edge est un terme technique inventé en 1958 par le critique d'art Jules Langsner qui réfère aux tableaux composés par des zones de couleur nettement définies. La tendance est généralement associée à l'abstraction géométrique et au travail d'artistes tels que Kenneth Noland et Ellsworth Kelly.

Harris, Lawren S. (Canada, 1885-1970)
Harris est l'un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancié de la peinture paysagiste figurative pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) lors de sa création deux ans plus tard.

Hart House Gallery
Aujourd'hui connue sous le nom de Justina M. Barnicke Gallery, qui fait partie du Art Museum de l'Université de Toronto, la Hart House Gallery est un lieu d'exposition et un établissement de collection associé au University College de l'Université de Toronto. Les acquisitions actuelles de la collection mettent l'accent sur les œuvres d'artistes canadiens vivants, en particulier des artistes émergents et en milieu de carrière, des Premières Nations et d'origines culturelles diverses.

Hayter, Stanley William (Grande-Bretagne, 1901-1988)
Exploitant de l'atelier de gravure Atelier Dix-Sept, Hayter est professeur et artiste. Dans son atelier parisien, il accueille des artistes d'avant-garde d'Europe et d'Amérique du Nord, tout en maintenant un cercle social et un environnement de travail centrés sur les techniques expérimentales de gravure et les discussions sur l'art moderne : Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Arp, Max Ernst, Marc Chagall et Alexander Calder y ont tous travaillé à différentes périodes. Sa formation de chimiste de recherche a permis à Hayter de développer des techniques innovantes, intégrant la gravure dans le vocabulaire artistique des artistes modernes.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Iskowitz, Gershon (Canada, 1919-1988)
Né en Pologne, survivant de l'Holocauste, Iskowitz a immigré au Canada et s'est établi à Toronto. Il est devenu internationalement célèbre pour ses peintures abstraites et lumineuses. Iskowitz a été emprisonné à Auschwitz et Buchenwald pendant la Seconde Guerre mondiale. Ses premières œuvres figuratives documentent les horreurs dont il a été témoin dans les camps de concentration. À la fin des années 1960, inspiré par le paysage canadien, Iskowitz a développé le style distinctif de peinture abstraite pour lequel il est le plus connu. (Voir *Gershon Iskowitz : sa vie et son œuvre* d'Ihor Holubizky).

Jackson, A. Y. (Canada, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept, A. Y. Jackson est un important porte-étendard de la tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, il étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto, en 1913. Ses paysages nordiques se caractérisent par un coup de pinceau affirmé et des couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Kacere, John (États-Unis, 1920-1999)
Peintre et graveur, Kacere est connu pour ses images photoréalistes du ventre de femmes vêtues de lingerie. Né en Iowa, Kacere enseigne à l'école d'art de l'Université du Manitoba de 1950 à 1953. D'abord associé au mouvement expressionniste abstrait, Kacere s'en éloigne dans les années 1960 pour devenir l'un des principaux praticiens du photoréalisme.

Karpuszko, Kazimir (Pologne/États-Unis, 1925-2009)
Associé au constructivisme, un mouvement d'art abstrait, Kazimir Karpuszko est marchand d'art, conservateur et auteur. Il a contribué à la revue artistique internationale *Structure*, une référence pour les artistes s'intéressant à l'art concret et constructiviste.

Kiyooka, Roy (Canada, 1926-1994)
Né et élevé dans les Prairies, l'artiste japonais canadien Roy Kiyooka a étudié sous la direction de Jock Macdonald au Provincial Institute of Technology and Art (aujourd'hui le Alberta College of Art and Design) à Calgary de 1946 à 1949. Assidu aux Emma Lake Artists' Workshops, ce peintre avant-gardiste a développé un style abstrait hard-edge. Dans les années 1960, Kiyooka, qui expérimente avec une multitude de moyens d'expression, est une figure centrale de la scène artistique de Vancouver.

Kostyniuk, Ron (Canada, né en 1941)
Artiste, sculpteur et éducateur artistique, Ron Kostyniuk est affilié au mouvement constructiviste. Son abstraction géométrique s'inspire de sa formation en biologie et de son intérêt pour les formes organiques. Il a été nommé à l'Académie royale des arts du Canada en 1975.

Lochhead, Kenneth (Canada, 1926-2006)
Si Lochhead embrasse plusieurs styles durant sa carrière, il est surtout connu pour ses peintures colour-field des années 1960 et 1970. Directement inspiré par Barnett Newman et le critique Clement Greenberg, il joue un rôle essentiel dans la présentation des principes de la peinture abstraite moderniste à Regina, où il est directeur de l'École d'art de l'Université de la Saskatchewan.

Léger, Fernand (France, 1881-1955)
Figure de proue de l'avant-garde parisienne, Léger influence une génération entière d'artistes par ses idées sur l'art moderne, disséminées dans ses écrits, son enseignement et sa propre pratique artistique. Prolifique et polyvalent, il maîtrise de nombreux moyens d'expression, y compris la peinture, la céramique et le cinéma. Son style est également difficile à cerner, allant de l'abstraction cubiste dans les années 1910 au réalisme de ses œuvres des années 1950.

McKay, Arthur (Canada, 1926-2000)
Peintre et professeur d'arts, Arthur McKay produit des «mandalas», ses œuvres abstraites les plus connues, qui reflètent son intérêt pour le bouddhisme. Membre du groupe Regina Five, Arthur McKay est professeur associé à la Regina Arts School (aujourd'hui l'Université de Regina) et fonde, avec Kenneth Lochhead, les célèbres ateliers Emma Lake Artists' Workshops en Saskatchewan.

McLuhan, Marshall (Canada, 1911-1980)
Théoricien des médias et intellectuel grand public, McLuhan devient une star internationale en 1964, quand paraît son livre intitulé *Pour comprendre les médias*. Il s'attire de fidèles disciples parmi les acteurs de la contreculture des années 1960. « Le message, c'est le médium », sa phrase célèbre, devient un aphorisme populaire. Il crée et dirige le Centre for Culture and Technology (centre de culture et de technologie, devenu le McLuhan Program in Culture and Technology ou programme McLuhan de culture et de technologie) à l'Université de Toronto.

McNamee, Don (Canada, 1938-1994)
Peintre, sculpteur et architecte, Don McNamee a milité pour la communauté homosexuelle de Saskatoon. Il est associé à la première organisation homosexuelle de la ville, le Gay/Lesbian Community Centre of Saskatoon, anciennement Zodiac Friendship Society. Il est l'un des membres fondateurs de la Coalition for Human Equality (CHE) du gouvernement conservateur provincial, qui a fait campagne pour l'adoption d'une législation visant à mettre fin à la discrimination contre les personnes 2ELGBTQI+.

minimalisme
Tendance de l'art abstrait caractérisée par une restriction extrême de la forme, très populaire auprès des artistes des États-Unis des années 1950 aux années 1970. Si tout médium se prête au minimalisme, il est surtout associé à la sculpture : parmi les principaux minimalistes, mentionnons Carl Andre, Donald Judd et Tony Smith. Parmi les peintres minimalistes, mentionnons Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland et Frank Stella.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme et, enfin, l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

modernisme international
Né vers 1920, le modernisme international atteint son apogée au milieu du vingtième siècle avec une architecture à l'esthétique dépouillée et rectiligne, composée de surfaces planes et de grandes zones vitrées structurées par des cadres d'acier. Walter Gropius, Le Corbusier, Richard Neutra et Philip Johnson en sont les figures phares.

Moholy-Nagy, László (Hongrie, 1895-1946)
L'artiste hongrois László Moholy-Nagy a été professeur à la célèbre école du Bauhaus (1923-1928) en Allemagne. Influencé par le constructivisme, il explore la fusion de la vie, de l'art et de la technologie dans sa pratique radicalement expérimentale et de grande envergure. Moholy-Nagy est surtout reconnu pour ses innovations dans le domaine de la photographie, notamment ses photogrammes – des images photographiques obtenues sans utiliser d'objectif. Moholy-Nagy a dirigé le New Bauhaus à Chicago de 1937 jusqu'à sa mort.

Mondrian, Piet (Hollande, 1872-1944)
Parmi les principales figures de l'art abstrait, Mondrian est réputé pour ses peintures géométriques en « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

Morton, Douglas (Canada, 1926-2004)
Artiste né à Winnipeg, Douglas Morton est un pédagogue et un membre du collectif de peintres abstraits connu sous le nom de Regina Five. Inspiré par les principes modernistes présentés aux Emma Lake Workshops, Morton développe un style qui se caractérise par des teintes vibrantes, des formes simplifiées, avec un accent porté sur l'interaction entre la forme et la couleur.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, ou MMFA)
Fondé en 1860 comme la Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés à son statut actuel d'établissement public étendu sur plus de quatre bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts de Winnipeg (MBAW, ou WAG)
Fondée en 1912, la Winnipeg Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Winnipeg possède la plus grande collection publique d'art inuit au monde. La sculpture inuite y est exposée pour la première fois en décembre 1953 et dès 1957, la WAG commence à systématiquement faire des achats pour sa collection permanente. En 1960, l'institution prend un engagement sérieux lorsqu'elle achète 139 pièces importantes de George Swinton. Au fil des ans, la collection d'art inuit du musée a grandi jusqu'à atteindre sa taille actuelle de près de 13 200 œuvres, en grande partie grâce au don ou à l'achat de grandes collections, notamment, l'énorme Collection Jerry Twomey de 4 000 pièces reçue en 1971. Les autres collections principales de la WAG sont dédiées à l'art canadien historique et contemporain, à l'art décoratif et à la photographie canadienne contemporaine. Le musée a déménagé plusieurs fois dans son histoire mais se trouve à son emplacement actuel depuis 1971.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, rebaptisée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection au pays d'art canadien et d'œuvres d'artistes de renommée internationale. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Newman, Barnett (États-Unis, 1905-1970)
Représentant majeur de l'expressionnisme abstrait, Newman est principalement connu pour ses peintures colour-field. Dans ses écrits des années 1940, il plaide pour une rupture avec les traditions artistiques européennes, pour l'adoption de procédés et de sujets mieux adaptés aux difficultés de son époque, ainsi que pour l'expression de la vérité telle qu'elle lui apparaît.

Onslow-Ford, Gordon (Angleterre, 1912-2003)
Peintre, Gordon Onslow-Ford participe au mouvement surréaliste dirigé par André Breton à Paris. Après la Seconde Guerre mondiale, il donne des conférences à New York et influence les artistes que l'on associera à l'expressionnisme abstrait. Par son art, Onslow-Ford explore les pratiques de l'automatisme et les niveaux de conscience. En 1998, il crée la Lucid Art Foundation à Inverness, en Écosse, pour soutenir les artistes et la recherche sur l'environnement et la conscience.

O'Keeffe, Georgia (États-Unis, 1887-1986)
Figure dominante du modernisme américain, O'Keeffe est encouragée dans sa jeunesse par le photographe Alfred Stieglitz, qu'elle épouse en 1924. La nature – paysages, fleurs et os – lui inspire des tableaux expressifs, à la limite de l'abstraction. À la mort de Stieglitz, elle s'installe en permanence dans le nord du Nouveau-Mexique.

Panofsky, Erwin (Allemagne/États-Unis, 1892-1968)
Erwin Panofsky est un historien de l'art reconnu pour ses travaux dans l'étude de l'iconographie. La recherche et la méthodologie de Panofsky en matière d'iconologie, axées sur l'art de la Renaissance en Europe du Nord, associent le sujet d'une œuvre d'art à son analyse symbolique, stylistique et culturelle. Les critiques ont fait valoir que l'iconologie, en tant qu'outil pour comprendre l'art, privilégie le contenu symbolique au détriment de la forme et de la substance de l'œuvre d'art.

postimpressionnisme
Mouvement artistique né en France, à la fin du dix-neuvième siècle, qui s'appuie sur le mouvement impressionniste qui le précède, en fait foi son appellation de postimpressionnisme. Rejetant la représentation naturaliste de la lumière et de la couleur, les postimpressionnistes imprègnent leurs œuvres de qualités plus abstraites, en mettant l'accent sur des lignes et des formes plus dures, une utilisation plus intense de la matière picturale et des pigments, et une touche expressive texturée. Vincent van Gogh, Paul Gauguin et Paul Cézanne sont les figures phares du postimpressionnisme.

Regina Five
Le Regina Five est un groupe composé de cinq peintres abstraits originaires de Regina, en Saskatchewan, et connus pour leur exposition collective *Five Painters from Regina/Cinq peintres de Regina* présentée à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) en 1961. Kenneth Lochhead, Arthur McKay, Douglas Morton, Ted Goodwin et Ronald Bloore sont les membres du collectif qui produit des œuvres peuvant être qualifiées de non figuratives et qui sont fortement influencées par les Emma Lake Artists' Workshops et par le critique d'art Barnett Newman.

Remai Modern
Le Remai Modern est un musée d'art de Saskatoon, en Saskatchewan, situé sur le territoire du Traité nº 6, la patrie traditionnelle des Métis·ses. Créé en 2004 grâce à un don d'Ellen Remai, qui lui donne son nom, le musée collectionne et expose l'art moderne et contemporain local et international.

réalisme
Le réalisme est une tendance de l'art qui suppose que les sujets soient dépeints de manière aussi factuelle que possible. Le réalisme est également un mouvement artistique du dix-neuvième siècle, initié par Gustave Courbet autour de la Révolution de 1848 en France, qui préconise la représentation de la vie moderne plutôt que la reprise des sujets mythologiques, religieux ou historiques chers à la tradition.

Seurat, Georges (France, 1859-1891)
Peintre influent, Seurat est un pionnier du mouvement néo-impressionniste qui s'éloigne de la spontanéité relative de l'impressionnisme au profit de compositions plus formelles et de contenus symboliques. Avec Paul Signac, il crée le pointillisme, une technique qu'adoptent d'autres peintres, notamment Camille Pissarro, Piet Mondrian et Wassily Kandinsky.

Smith, Gordon (Canada, 1919-2022)
Né au Royaume-Uni, Smith est un peintre qui vit et travaille à Vancouver. Son passage sur les bancs de la California School of Fine Arts (aujourd'hui le San Francisco Art Institute) oriente son style des premiers temps, qui passe de l'expressionnisme abstrait à l'abstraction hard-edge pour finalement renouer avec les paysages expressionnistes gestuels. Smith a enseigné à l'Université de la Colombie-Britannique et a été une figure marquante du milieu artistique de Vancouver durant l'après-guerre.

Snelgrove, Gordon (1898-1966)
Peintre, historien de l'art ainsi que professeur d'arts et d'histoire de l'art à l'Université de la Saskatchewan, Gordon Snelgrove participe régulièrement aux Emma Lake Artists' Workshops. À sa mort, en 1966, l'Université de la Saskatchewan inaugure la Gordon Snelgrove Gallery en son honneur.

structuriste
L'art structuriste, référant à l'abstraction géométrique basée sur la nature, est une forme d'art développée par Charles Biederman, qui en est le principal praticien. L'art structuriste connaît des précurseurs importants en Édouard Manet, Paul Cézanne et Piet Mondrian. L'artiste Eli Bornstein contribue à la reconnaissance de la pratique structuriste grâce à la revue artistique internationale *The Structurist*, qu'il crée en 1960.

surréalisme
Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris, au début du vingtième siècle, le surréalisme favorise l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues caractérisent les œuvres surréalistes. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

Thomas, Howard (États-Unis, 1899-1971)
Peintre, graveur et professeur d'arts, Howard Thomas commence à peindre dans le style régionaliste, avant de faire la rencontre de l'artiste abstrait germano-américain Carl Holty, qui l'influence fortement. Même s'il enseigne à l'Université de Géorgie jusqu'à sa retraite, il continue à exercer une influence dans sa région natale, en tant que membre de la Wisconsin Painters & Sculptors Association.

Thomson, Tom (Canada, 1877-1917)
Thomson est une figure cardinale dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin — alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau — finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir *Tom Thomson : sa vie et son œuvre*, par David P. Silcox.)

transcendantalisme
Le transcendantalisme est un mouvement littéraire et philosophique né dans les années 1820, dans le nord-est des États-Unis, qui met l'accent sur l'importance de l'indépendance et de l'intuition personnelle dans la découverte de la vérité et de l'expérience spirituelle. Développé à partir des écrits de Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau parmi d'autres, le mouvement a eu un impact significatif sur des artistes tels que Lawren S. Harris et J. E. H. MacDonald.

Vantongerloo, Georges (Belgique, 1886-1965)
Peintre, sculpteur, architecte et théoricien de l'art, Georges Vantongerloo est un membre fondateur du mouvement abstrait néerlandais De Stijl. Il s'installe ensuite à Paris et devient membre du groupe abstrait Cercle et carré, qui est ensuite assimilé au groupe Abstraction-Création. Vantongerloo et les groupes auxquels il est associé s'intéressent au néoplasticisme et à l'abstraction par la simplification des formes et des couleurs.

von Neumann, Robert (Allemagne/États-Unis, 1888-1976)
Peintre, aquarelliste, graveur et enseignant, Robert von Neumann est associé au mouvement régionaliste de l'art américain des années 1930 et 1940. Il naît et étudie en Allemagne, avant de s'installer aux États-Unis et d'enseigner dans plusieurs écoles d'art. Fidèles au mouvement régionaliste, ses œuvres sont connues pour leur représentation de la vie rurale américaine.

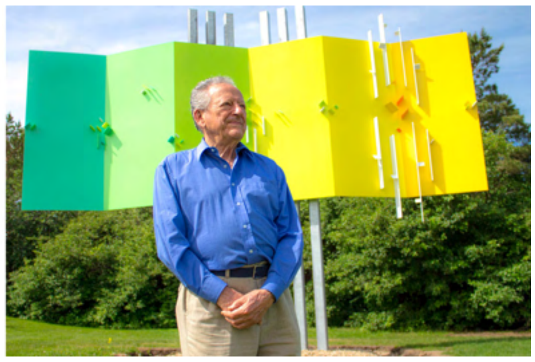
Willmott, Elizabeth (Canada, née en 1928)
Artiste, photographe et écrivaine, Elizabeth Willmott s'intéresse à l'art structuriste, créant des sculptures en relief peintes en trois dimensions. Willmott contribue, visuellement et textuellement, à la revue artistique internationale canadienne *The Structurist*.



SOURCES ET RESSOURCES

Eli Bornstein est un écrivain prolifique dont les nombreux articles critiques et théoriques ont été inclus dans des anthologies nationales et internationales. Surtout, ses écrits ont paru dans le périodique *The Structurist*, qu’il a édité et publié depuis l’Université de la Saskatchewan, à Saskatoon, à chaque année de 1960 à 1972, puis à une fréquence bisannuelle jusqu’en 2000, avec un numéro anniversaire en 2010 et en 2020. L’artiste a également tenu un journal intime. Les spécialistes de premier plan qui s’intéressent à son œuvre sont la commissaire Jonneke Fritz-Jobse et l’historien de l’art Oliver A. I. Botar.





GAUCHE : Tableau d’affichage annonçant l’exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein* (*Artiste en vedette : Eli Bornstein*) présentée au Remai Modern, Saskatoon, 2019, photographie de Roald Nasgaard. DROITE : Eli Bornstein avec *Untitled Hexaplane Structurist Relief* (*Relief structuriste hexaplan sans titre*), date inconnue, photographie non attribuée.

SÉLECTION D’EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1954 *Eli Bornstein: Sculpture, Paintings, Drawings and Prints*. (Eli Bornstein : sculptures, peintures, dessins et estampes), Convocation Hall, Université de la Saskatchewan, Saskatoon.

1956 *Eli Bornstein: Graphics* (Eli Bornstein: œuvres graphiques), Hart House, Université de Toronto.

1957 *Eli Bornstein: Paintings, Sculpture, Graphics, Drawings* (Eli Bornstein : peintures, sculptures, estampes, dessins), Saskatoon Art Centre; Norman MacKenzie Art Gallery, Regina; Bibliothèque Murray Memorial, Université de la Saskatchewan, Saskatoon.

1965 *Eli Bornstein: Structurist Reliefs* (Eli Bornstein : reliefs structuristes), Kazimir Gallery, Chicago.

Eli Bornstein: Retrospective Exhibition 1943–1964 (Eli Bornstein : exposition rétrospective 1943-1964), Mendel Art Gallery, Saskatoon.

1967 *Structurist Reliefs by Eli Bornstein* (Reliefs structuristes par Eli Bornstein), Kazimir Gallery, Chicago.

1975 *Eli Bornstein: Structurist Reliefs 1966–1975* (Eli Bornstein : reliefs structuristes 1966-1975), Galerie d’art de la Bibliothèque publique de Saskatoon, Saskatoon.

1976 *Eli Bornstein: Structurist Reliefs 1966–1975* (Eli Bornstein : reliefs structuristes 1966-1975), Centre culturel canadien, Paris.

1981 *Eli Bornstein: Early Works 1940 to 1956* (Eli Bornstein : premières œuvres de 1940 à 1956), Gordon Snelgrove Gallery, Université de la Saskatchewan, Saskatoon.

1982-1984 *Eli Bornstein: Selected Works/Œuvres choisies, 1957–1982*. Mendel Art Gallery, Saskatoon; Galerie d’art de l’Université York, Toronto; Centre des arts de la

	Confédération, Charlottetown; Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville; Galerie d'art de l'Université du Wisconsin-Milwaukee.
1986	*Eli Bornstein: Structurist Reliefs* (Eli Bornstein : reliefs structuristes), Momentum Fine Arts, Minneapolis.
1987	*Eli Bornstein: Arctic Studies. Watercolours 1986–1987* (Eli Bornstein : études arctiques. Aquarelles 1986-1987), The Gallery/Art Placement, Saskatoon.
1990	*Eli Bornstein: Newfoundland Studies (1988) and Riverbank Studies (1989). Watercolours* (Eli Bornstein : études sur Terre-Neuve [1988] et études sur les rives [1989]. Aquarelles) The Gallery/Art Placement, Saskatoon.
1996	*Eli Bornstein: Art Toward Nature* (Eli Bornstein : l'art vers la nature), Mendel Art Gallery, Saskatoon.
2007	*Eli Bornstein*, Forum Gallery, New York.
2013	*"An Art at the Mercy of Light": Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d'Eli Bornstein), Mendel Art Gallery, Saskatoon, et la School of Art Gallery, Université du Manitoba, Winnipeg.
2014-2015	*Eli Bornstein: Constructed Works, 1960 to Present* (Eli Bornstein : Œuvres construites, de 1960 à aujourd'hui), Winchester Modern, Victoria.
2015	*Eli Bornstein: A New Awareness of Beauty* (Eli Bornstein : Une nouvelle conscience de la beauté), Initial Gallery, Vancouver.
2017	*Eli Bornstein,* Darrell Bell Gallery, Saskatoon
2019	*Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein), Remai Modern, Saskatoon.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

1950	À partir de 1950 et au cours de la décennie suivante, Bornstein participe régulièrement à de grandes expositions annuelles et biennales qui constituent alors le programme standard des musées d'art en Amérique du Nord : au Milwaukee Art Institute, au Walker Art Center de Minneapolis, à l'Art Institute of Chicago, à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie, à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa, au Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée des beaux-arts de Winnipeg et au Seattle Art Museum.
1967	*Statements: 18 Canadian Artists* (Déclarations : 18 artistes du Canada), Norman MacKenzie Art Gallery, Regina.

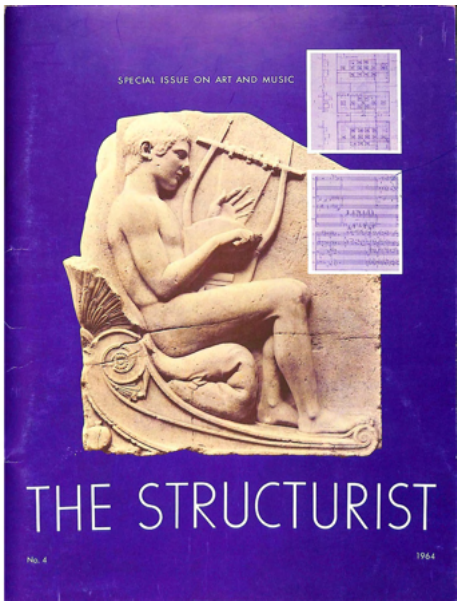
1968	*Relief/Construction/Relief*. Museum of Contemporary Art Chicago; Herron Museum of Art, Indianapolis; Cranbrook Academy of Art Galleries, Bloomfield Hills; High Museum of Art, Atlanta.
1970	*Il Bienal de Arte Coltejer-Medellín* (Biennale d'art Coltejer-Medellín), Museo de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombie.
1973	*Structure in Art* (La structure dans l'art), Université de la Saskatchewan, Saskatoon.
1979-1980	*The Evolution of the Constructed Relief 1913–1979* (L'évolution du relief construit 1913-1979), Nickle Museum, Université de Calgary; Mendel Art Gallery, Saskatoon; Galerie d'art de l'Université du Manitoba, Winnipeg.
1983-1984	*Winnipeg West: Painting and Sculpture in Western Canada 1946–1970* (Winnipeg Ouest : Peinture et sculpture dans l'Ouest canadien 1946-1970), Edmonton Art Gallery (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Alberta); Surrey Art Gallery; Rodman Hall Art Centre, St. Catharines; Sarnia Public Library and Art Gallery; Art Gallery of Hamilton; Art Gallery of Windsor; Glenbow Museum, Calgary.
1983-1985	*Five from Saskatchewan* (Cinq de la Saskatchewan), Maison du Canada, Londres, Angleterre; Centre culturel canadien, Bruxelles; Centre culturel canadien, Paris; Musée Alexander-Koenig, Bonn.
1984	*Tribute to Eli Bornstein: European and American Relief Masters* (Hommage à Eli Bornstein : maîtres du relief européens et américains), Milwaukee Art Museum.
1992-1994	*Achieving the Modern: Canadian Abstract Art and Design in the 1950s* (Atteindre la modernité : l'art et le design abstraits canadiens dans les années 1950), Musée des beaux-arts de Winnipeg; Centre des arts de la Confédération, Charlottetown; Mendel Art Gallery, Saskatoon; Edmonton Art (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Alberta) Gallery; Art Gallery of Windsor. *La crise de l'abstraction au Canada : Les années 1950/The Crisis in Abstraction in Canada: The 1950s,* Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec); Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa; MacKenzie Art Gallery, Regina; Glenbow Museum, Calgary; Art Gallery of Hamilton.

ÉCRITS DE L'ARTISTE

«Abstract Art on the Prairies», *Perspectives of Saskatchewan*, Jene M. Porter, dir., Winnipeg, University of Manitoba Press, 2009, p. 273-288.

«The Constructed Relief as a New Medium», *Structure in Art*, Saskatoon, University of Saskatchewan, 1973, p. 17-23.





GAUCHE : Couverture de l’ouvrage *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*, d’Eli Bornstein, avec la contribution de Roald Nasgaard, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2022. DROITE : Couverture de la revue *The Structurist*, nº 4, « Art and Music [Art et musique] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1964.

«Continuity and Renewal: A Place for Art», *Eli Bornstein: A New Awareness of Beauty*, Vancouver, Initial Gallery, 2015. Catalogue d’exposition.

Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987, introduction de Roald Nasgaard, Vancouver, Figure 1, 2022.

Journal intime d’Eli Bornstein, 1990-2017, 1 136 pages dactylographiées, non publié à l’exception d’extraits dans deux catalogues d’exposition de la Mendel Art Gallery, l’un de 1996, p. 38-46, et l’autre de 2013, p. 32-39.

«Notes on Art-I», *Statements: 18 Canadian Artists*, Regina, Norman MacKenzie Art Gallery, 1967, p. 24-29.

«Notes on structurist process», *DATA: Directions in Art, Theory and Aesthetics*, Anthony Hill, dir., Londres, Faber and Faber, 1968, p. 192-203.

«Notes on Structurist Vision», *Canadian Art Today*, William Townsend, dir., Londres, Studio International, 1970, p. 52-55.

«Of Time in Art and Nature», *Time as a Human Resource*, E.J. McCullough et R.L. Calder, dir., Calgary, University of Calgary Press, 1991, p. 257-263.

«Pioneering Abstract Art on the Prairies», *A Celebration of Canada’s Arts 1930-1970*, Glen Carruthers et Gordana Lazarevich, dir., Toronto, Canadian Scholars Press, 1996, p. 147-152.

«Structurist Art and Creative Integration», *Art International*, vol. 11, avril 1967, p. 31-36.

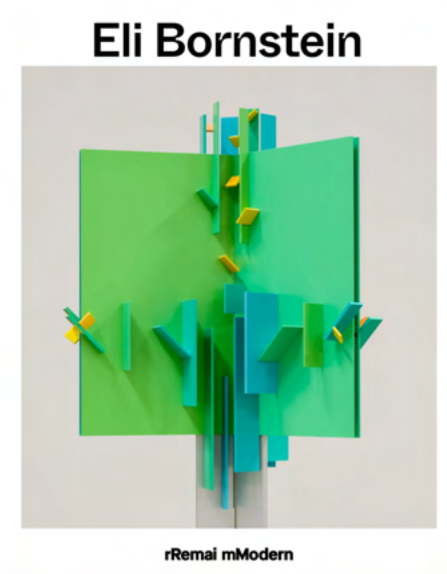
«Transitions toward the New Art», *Structure*, nº 1 (1958), p. 1, 30-46.

SÉLECTION D’ÉCRITS CRITIQUES SUR L’ARTISTE

Botar, Oliver A. I., «The Importance of Eli Bornstein», *Eli Bornstein*. Saskatoon, Darrell Bell Gallery, 2017. Catalogue d’exposition.

–––, «The poetics of Eli Bornstein’s Art of Light, Structure and Perception», *Eli Bornstein: Constructed Works from 1960 to Present*, Victoria, Winchester Modern, 2015. Catalogue d’exposition.





GAUCHE : Couverture du catalogue d'exposition *Eli Bornstein: Art Toward Nature*, avec les contributions d'Eli Bornstein et de Jonneke Fritz-Jobse, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1996. DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein*, avec les contributions de Sandra Fraser et de Roald Nasgaard, Saskatoon, Remai Modern, 2019.

———, « "The constructed relief is an art at the mercy of light" », *"An Art at the Mercy of Light": Recent Work by Eli Bornstein*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 2013. Catalogue d'exposition avec des contributions d'Eli Bornstein et de Rodney La Tourelle.

Fritz-Jobse, Jonneke, *Eli Bornstein: Art Toward Nature*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1996. Catalogue d'exposition avec des contributions d'Eli Bornstein, une liste détaillée des expositions et une bibliographie jusqu'en 1996.

———, *De Stijl Continued: The Journal* Structure *(1958-1964): An Artists' Debate*, Rotterdam, 010 Publishers, 2005.

Greenberg, Clement, « Painting and Sculpture in Prairie Canada », *Canadian Art*, mars-avril 1961, reproduit dans *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, John O'Brian, dir., Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 153-175.

Hayton, Harold, « The Structurist Movement », *Chicago Omnibus*, mai 1967, p. 58-62.

Karpuszko, Kazimir, *Eli Bornstein: Selected Works/Œuvres choisies, 1957-1982*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1982. Catalogue d'exposition comprenant un catalogue raisonné, 1957-1982.

Leclerc, Denise. *La crise de l'abstraction au Canada : les années 1950/The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 95-96.

Nasgaard, Roald, « To Invent the Truth », *Artist in Focus: Eli Bornstein*, Saskatoon, Remai Modern, 2019. Catalogue d'exposition.

———, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 2007, p. 292-293.

Nemiroff, Diana, « Geometric Abstraction after 1950 », *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky, dir., Don Mills, Oxford University Press, 2011, p. 218-219.

Nordland, Gerald, *Eli Bornstein*, New York, Forum Gallery, 2007. Catalogue d'exposition.

Regan, Ron, «A New Awareness of Beauty», *Eli Bornstein, A New Awareness of Beauty*, Vancouver, Initial Gallery, 2015. Catalogue d'exposition.

ENTREVUES RÉCENTES : PRESSE ET TÉLÉVISION

Enright, Robert, «Plane Talk: An Interview with Eli Bornstein», *Border Crossings* n° 128 (décembre 2013). https://bordercrossingsmag.com/article/plane-talk.

«galaMODERN honours Eli Bornstein», 4 juillet 2019.
https://www.youtube.com/watch?v=-nUPqShJGVE.

Grebinski, Leisha, *A look at the home of artist Eli Bornstein*, CBC Saskatoon, 11 septembre 2019.

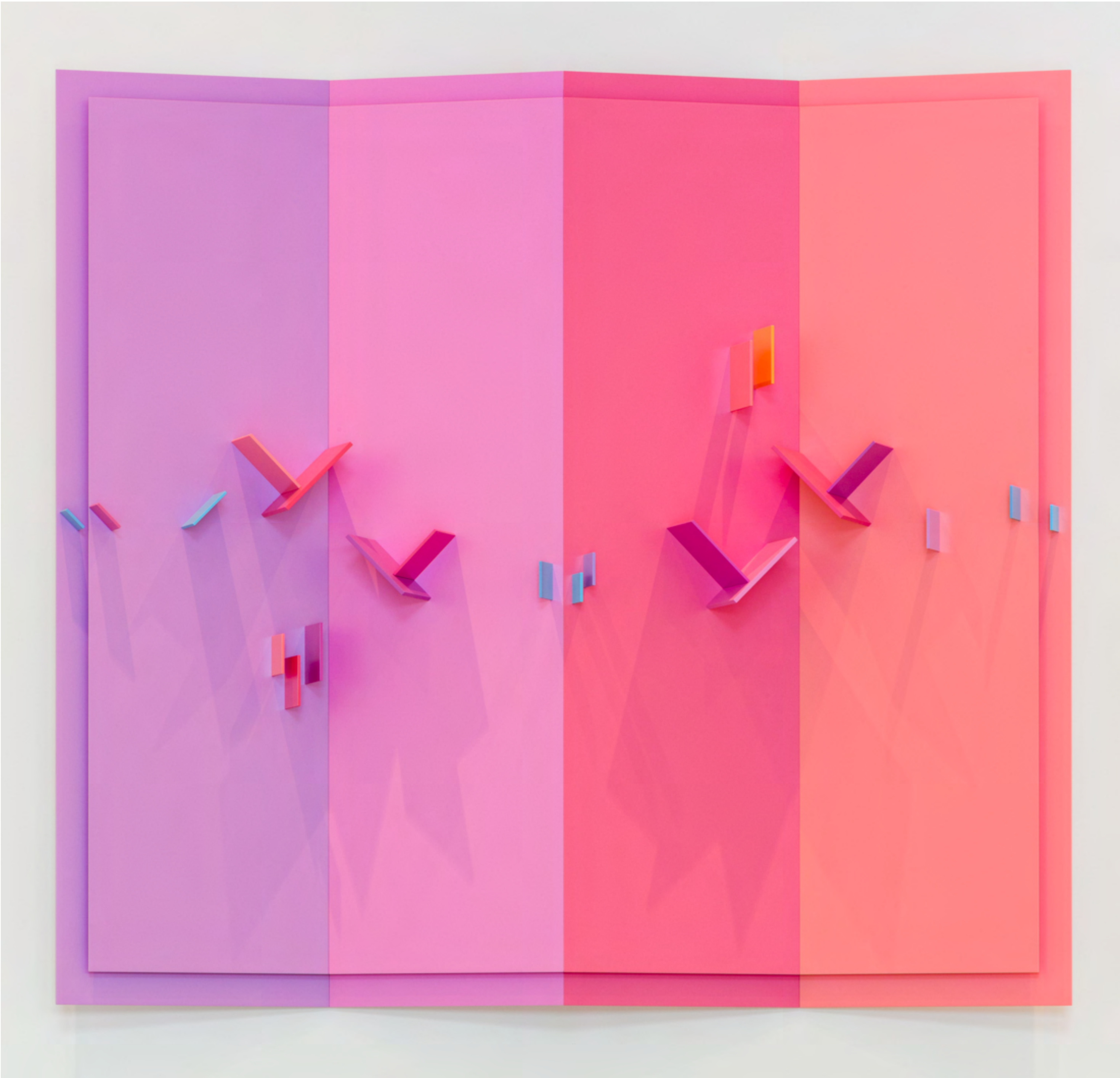
À PROPOS DE L'AUTEUR

ROALD NASGAARD

Roald Nasgaard, OC, est professeur, auteur et commissaire. Le présent ouvrage réunit ses intérêts de longue date pour l'art abstrait et la peinture de paysage. Il a également écrit l'ouvrage salué par la critique *Abstract Painting in Canada* (2007). Parmi ses principales expositions et les livres qui les accompagnent, citons *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940* (Le Nord mystique : La peinture de paysage symboliste en Europe du Nord et en Amérique du Nord 1890-1940), 1984; la première rétrospective de Gerhard Richter en Amérique du Nord, 1988; *The Automatiste Revolution: Montréal 1941-1960* (La révolution automatiste : Montréal 1941-1960), 2009; *Les plasticiens et les années 1950-1960/The Plasticiens and Beyond: Montreal 1955-1970*, 2013. Roald Nasgaard a co-organisé *Le paysage mystique. Chefs-d'œuvre de Monet, Van Gogh et autres/Mystical Landscapes: Masterpieces from Monet, Van Gogh and More* pour le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Musée d'Orsay, 2016-2017, de même que *Vers de nouveaux sommets : Lawren Harris et ses contemporains américains/Higher States: Lawren Harris and His American Contemporaries*, 2017, présentée à la Collection McMichael d'art canadien. En 2022, il a dirigé la publication *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*. Le long essai de Nasgaard intitulé « Charles Gagnon: A Painter of Paradoxes » figurera dans le livre *Charles Gagnon: The Colour of Time, the Sound of Space* à paraître en 2025.



« Je considère depuis longtemps Eli Bornstein comme un artiste majeur, mais c'est sans doute en 2013, alors que je montais mon exposition *The Automatiste Revolution* (La révolution automatiste) à la Mendel Art Gallery de Saskatoon, que j'ai eu une véritable révélation. En l'occurrence, on venait tout juste d'installer le travail récent d'Eli pour son exposition dans les pièces adjacentes, et celles-ci étaient – et c'est là l'essentiel – éclairées par la lumière naturelle qui descendait des puits de lumière du plafond. Cela venait confirmer que le travail d'Eli était réellement, pour reprendre les mots dans le titre de cette exposition, "un art à la merci de la lumière (*An Art at the Mercy of Light*)". »



ISBN 978-1-4871-0350-7

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

Remerciements

De l'Institut de l'art canadien
L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité du commanditaire de saison :

POWER CORPORATION DU CANADA

Nous saluons enfin la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l'Institut de l'art canadien et rendent notre travail possible.

De l'auteur
Je suis profondément redevable à Eli Bornstein pour mes nombreuses visites à son atelier et nos longues conversations. Je suis reconnaissant envers Eli et sa femme, Christina, pour les anecdotes et les détails biographiques essentiels, ainsi que pour les délicieux dîners et soupers, et bien plus encore. Mon autre partenaire indispensable à Saskatoon a été Cheryl Avery, archiviste à l'Université de la Saskatchewan, qui a poursuivi inlassablement sa quête d'images et de renseignements d'archives pour l'ouvrage. Au Remai Modern, je remercie Sandra Fraser ainsi que Troy Mamer, qui a été une source essentielle non seulement pour ses propres photographies des œuvres d'Eli, mais aussi pour son travail de numérisation et de nettoyage des photographies personnelles d'Eli et de sa collection de vieilles diapositives. Des conseils précieux ont été prodigués par l'artiste Elizabeth Willmott et par l'historien de l'art Oliver A. I. Botar, qui est depuis longtemps un brillant auteur et conservateur de l'œuvre d'Eli. L'hospitalité de Norman Zepp et Judith Varga, de Bob et Susanne Christie ainsi que de Cathy Perehudoff et Graham Fowler lors de mes nombreuses visites a fait de Saskatoon l'une de mes villes canadiennes préférées. Je remercie également l'équipe éditoriale de l'IAC qui a contribué à façonner ma prose pour le grand public. Pour finir, des baisers éternels à ma femme, Lori Walters, qui est depuis toujours une lectrice et relectrice patiente de mes écrits.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

L'Institut de l'art canadien tient à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : les Archives et collections spéciales de l'Université de Regina (Alyssa Hyduk); les archives universitaires et collections spéciales de l'Université de la Saskatchewan (Cheryl Avery); ARTRES (John Benicewicz); le Bauhaus-Archiv, Berlin (Erika Babatz, Kai-Annett Becker); la Bibliothèque publique de Saskatoon (Jeff O'Brien); les Bibliothèques de l'Université du Wisconsin-Milwaukee (Abigail Nye); le Centre canadien d'architecture (Céline Pereira); la Collection McMichael d'art canadien (Hanna Broker); la Collection d'œuvres d'art de l'Université du Manitoba (C. W. Brooks); les Droits d'auteur arts visuels (Geneviève Daigneault); le Dallas Museum of Art (Paul Molinari); la famille de Lawren S. Harris (Stew Sheppard); Figure 1 Publishing (Mark

Redmayne); la Forum Gallery (Asja Gleeson); la Galerie d'art d'Ottawa (Jennifer Gilliland); les Galeries d'art de l'Université de la Saskatchewan (Blair Barbeau); General Hardware (Niki Dracos); le Hirshhorn Museum and Sculpture Garden du Smithsonian Institute (Hannah Green); le Kunstmuseum Den Haag (Jolanda Zonderop); Maynards Fine Art and Antiques (Maya Thapa); le Minneapolis Institute of Art (Dan Dennehy); la Moholy-Nagy Foundation (Natalia Hug); le Mondrian Trust (Madalena Holtzman); le Musée des beaux-arts Beaverbrook (Dawn Steeves); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro, Philip Dombowsky); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); le Musée des beaux-arts de Winnipeg (Nicole Fletcher, Sydney Murchison); le Musée Whyte des Rocheuses canadiennes (Amy Lalonde); les Nickle Galleries à l'Université de Calgary (Lisa Tillotson, Christine Sowiak); Postmedia (Elena Novikova); le Remai Modern (Jillian Cyca); le RISD Museum (Nicole Priedemann); la Succession Charles Gagnon (Eames Gagnon); la Succession Henry George Glyde; la Succession Naum Gabo; le Tate Modern (Fintan Ryan); le Walker Art Centre (Kova Walker-Lečić); le Weisman Art Museum de l'Université du Minnesota (MollieRae Miller); ainsi qu'Eli Bornstein, Oliver A. I. Botar, Christian Eckart, Roald Nasgaard, Liv Valmestad et Elizabeth Willmott.

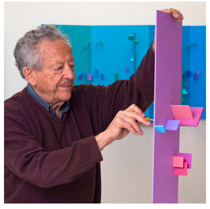
L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

Mention de source de l'image de la page couverture

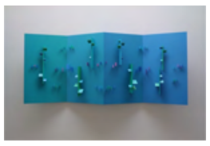


Eli Bornstein, *Hexaplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste hexaplan n° 2*), de la série Arctic (Arctique), 1995-1998. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



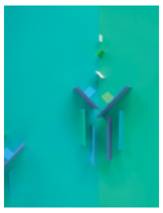
Biographie : Eli Bornstein installant son œuvre dans le cadre de l'exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein) présentée au Remai Modern, Saskatoon, 2019. (Voir les détails ci-dessous.)



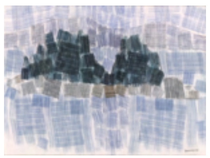
Œuvres phares : Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste quadriplan n° 2*), série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996. (Voir les détails ci-dessous.)



Questions essentielles : Eli Bornstein, *Saskatoon*, 1954. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Couverture de *The Structurist*, nº 49-50, « Toward an Earth-Centred Greening of Art and Architecture [Vers une écologisation de l'art et de l'architecture centrée sur la terre] », 2009-2010. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Eli Bornstein, *The Island* (*L'île*), 1956. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *An Art at the Mercy of Light: Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d'Eli Bornstein) présentée à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013. (Voir les détails ci-dessous.)



Copyright et mentions : Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 15-II* (*Relief structuriste quadriplan nº 15-II*), 2016-2017. (Voir les détails ci-dessous.)

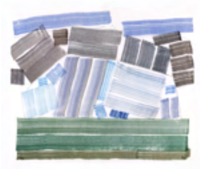
Mentions de sources des œuvres d'Eli Bornstein



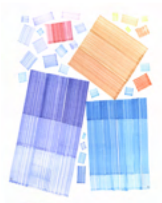
Aluminum Construction [Tree of Knowledge] (*Construction en aluminium [Arbre de la connaissance]*), 1956. Mention de source : Roald Nasgaard.



Arctic Study No. 7 (*Étude arctique nº 7*), 1986. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Arctic Study No. 12 (*Étude arctique nº 12*), 1986. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



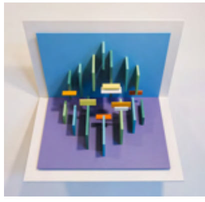
Arctic Study No. 38 (*Étude arctique nº 38*), 1987. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Boats at Concarneau (*Bateaux à Concarneau*), 1952. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



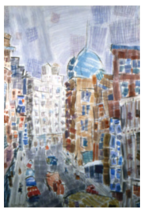
Double Plane Structurist Relief No. 2-1 (*Relief structuriste à double plan nº 2-1*), 1966-1971. Collection privée.



Double Plane Structurist Relief No. 3 (*Relief structuriste à double plan nº 3*), 1967-1969. Collection de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon, achat, 1973 (1973.011.001). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan.



Double Plane Structuralist Relief No. 8 (*Relief structuriste à double plan nº 8*), 1973. Collection de la Mendel Art Gallery du Remai Modern, Saskatoon, achat, 1984 (1984.16). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



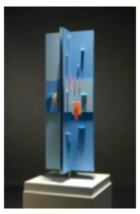
Downtown (*Centre-ville*), 1954. Collection de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon, achat, 1956 (1957.011.001). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan.



Downtown Bridge #4 (*Pont du centre-ville n° 4*), 1954. Collection de la Mendel Art Gallery du Remai Modern, Saskatoon, don du Picture Sales and Rental Committee, Women's Auxiliary, Saskatoon Art Centre, 1977 (1977.3.2). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern.



Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983. Mention de source : Roald Nasgaard.



Four Part Vertical Double Plane Structurist Relief Nos. 14–17 (*Relief structuriste à double plan vertical en quatre parties n°s 14-17*), de la série Winter Sky (Ciel d'hiver), 1980-1983, maquette de la commande du Wascana Centre Authority. Collection du Centre canadien d'architecture, Montréal, don d'Eli Bornstein (DR2008:0028). Avec l'aimable autorisation du Centre canadien d'architecture.



Girl Reading (*Fille lisant*), 1948. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



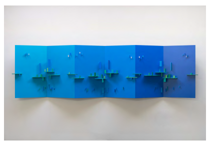
Growth Motif Construction No. 3 (*Construction d'un motif de croissance n° 3*), 1956. Localisation inconnue. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Growth Motif No. 4 (*Motif de croissance n° 4*), 1956. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



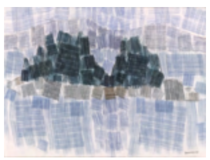
Head (*Tête*), v.1947. Collection du Walker Art Center, Minneapolis, don de la T. B. Walker Foundation, 1947 (1947.46). Avec l'aimable autorisation du Walker Art Center.



Hexaplane Structurist Relief No. 1 (*Relief structuriste hexaplan n° 1*), de la série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



Hexaplane Structurist Relief No. 2 (*Relief structuriste hexaplan n° 2*), de la série Arctic (Arctique), 1995-1998. Collection de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon, don de Dorothea Adaskin, 2005 (2005.001.001). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan.



The Island (*L'île*), 1956. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Isometric Study for Double Plane Structurist Relief (*Étude isométrique pour Relief structuriste à double plan*), 1969. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



Low Form Relief No. 10 (*Relief de forme basse n° 10*), 1957. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



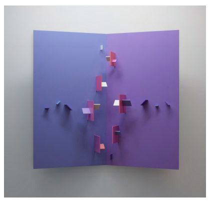
Multiplane Structurist Relief IV, No. 1 (*Relief structuriste multiplan IV, n° 1*), de la série Arctic (Arctique), 1986-1987. Collection du Musée des beaux-arts Beaverbrook, Fredericton, don de l'artiste (2009.143). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts Beaverbrook.



Multiplane Structurist Relief IV, No. 2 (*Relief structuriste multiplan IV, n° 2*), de la série Arctic (Arctique), détail, 1987-1988. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



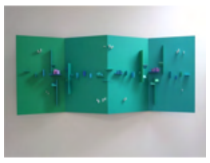
Multiplane Structurist Relief V, No. 1 (*Relief structuriste multiplan V, n° 1*), 1993. Collection de la Mendel Art Gallery du Remai Modern, Saskatoon, don de Dorothea Larsen Adaskin, 2004 (2004.17.25). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



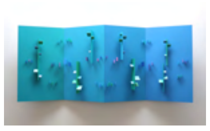
Multiplane Structurist Relief VI, No. 1 (*Relief structuriste multiplan VI, n° 1*), de la série Sunset (Coucher de soleil), 1998-1999. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



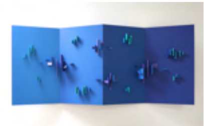
Porte St-Denis, 1954. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Maynards Fine Art and Antiques.



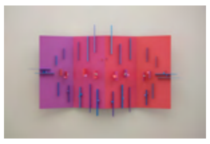
Quadriplane Structurist Relief No. 1 (*Relief structuriste quadriplan n° 1*), série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard. Mention de source : Roald Nasgaard.



Quadriplane Structurist Relief No. 2 (*Relief structuriste quadriplan n° 2*), série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard. Mention de source : Roald Nasgaard.



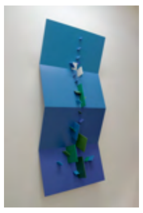
Quadriplane Structurist Relief No. 3 (*Relief structuriste quadriplan n° 3*), série River-Screen (Écran de rivière), 1989-1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard. Mention de source : Roald Nasgaard.



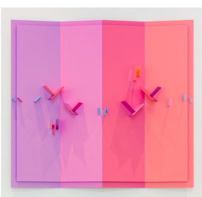
Quadriplane Structurist Relief No. 4 (*Relief structuriste quadriplan nº 4*), série River-Screen (Écran de rivière), 1997-1999. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



Quadriplane Structurist Relief No. 8 (*Relief structuriste quadriplan nº 8*), 2000-2002. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Quadriplane Structurist Relief No. 9 (*Relief structuriste quadriplan nº 9*), 2000-2001. Collection privée, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



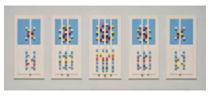
Quadriplane Structurist Relief No. 15-II (*Relief structuriste quadriplan nº 15-II*), 2016-2017. Collection de la Mendel Art Gallery du Remai Modern, Saskatoon, don de l'artiste, 2017 (2017.12). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



Saskatoon, 1954. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Shelomo, 1949-1956. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Structurist Relief in Five Parts, Model Version (*Relief structuriste en cinq parties, maquette*), 1962. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1965 (14754). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Structurist Relief No. 1 (*Relief structuriste n° 1*), 1965. Collection privée.



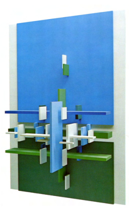
Structurist Relief No. 1 (*Relief structuriste nº 1*), 1966. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (NG.1970.060.002). Avec l'aimable autorisation des Nickle Galleries. Mention de source : Andy Nichols, LCR Photo Services.



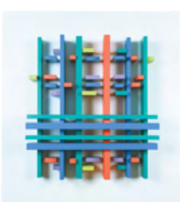
Structurist Relief No. 1-1 (*Relief structuriste nº 1-1*), de la série Sea (Mer), 1966. Collection de la Forum Gallery, New York. Avec l'aimable autorisation de la Forum Gallery.



Structurist Relief No. 2 (*Relief structuriste nº 2*), 1966. Collection privée.



Structurist Relief No. 3 (*Relief structuriste nº 3*), de la série Sea (Mer), 1966-1967. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Structurist Relief No. 3-1 (*Relief structuriste nº 3-1*), de la série Lac Canoe, 1964. Collection privée.



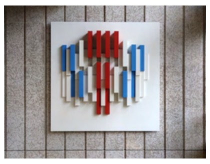
Structurist Relief No. 4 (*Relief structuriste n° 4*), 1957. Collection privée.



Structurist Relief No. 4-11 (*Relief structuriste n° 4-11*), de la série Sea (Mer), 1965. Collection de la Mendel Art Gallery du Remai Modern, Saskatoon, don de Dorothea Larsen Adaskin, 2004 (2004.17.26). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



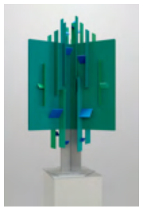
Structurist Relief No. 14 (*Relief structuriste n° 14*), 1957. Collection privée.



Structurist Relief No. 18-II (*Relief structuriste n° 18-II*), 1958-1960. Collection de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon, commande, 1958 (1958.003.001). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan. Mention de source : Roald Nasgaard.



Tripart Hexaplane Construction No. 2 (*Construction hexaplane en trois parties n° 2*), 2002-2006. Collection de l'Université du Manitoba, don d'Eli Bornstein, 2007. Avec l'aimable autorisation de Liv Valmestad. Mention de source : Liv Valmestad.



Tripart Hexaplane Construction No. 2 (*Construction hexaplane en trois parties n° 2*), maquette, 2002-2006. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



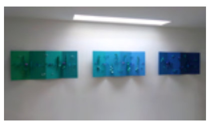
Tripart Hexaplane Construction No. 3 (*Construction hexaplane en trois parties n° 3*), 2008-2010. Collection du Remai Modern, Saskatoon, achat avec le soutien de la Frank and Ellen Remai Foundation, 2019 (2019.11). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



Untitled [Murray Adaskin] (*Sans titre [Murray Adaskin]*), 1953. Collection de la Mendel Art Gallery du Remai Modern, Saskatoon, don de Dorothea Larsen Adaskin, 2004 (2004.17.19). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern.



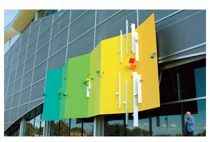
Vue d'installation d'œuvres d'Eli Bornstein *Structurist Relief No. 6* (*Relief structuriste n° 6*), 1999-2000, *Structurist Relief No. 7* (*Relief structuriste n° 7*), 2000-2001, et *Structurist Relief No. 8* (*Relief structuriste n° 8*), 2000-2002, à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



Vue d'installation d'œuvres de la série River-Screen (Écran de rivière) d'Eli Bornstein, *Quadriplane Structurist Relief No. 1* (*Relief structuriste quadriplan n° 1*), *Quadriplane Structurist Relief No. 2* (*Relief structuriste quadriplan n° 2*), et *Quadriplane Structurist Relief No. 3* (*Relief structuriste quadriplan n° 3*), 1989-1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard. Mention de source : Roald Nasgaard.



Vue d'installation de *Structurist Relief in Fifteen Parts* (*Relief structuriste en quinze parties*), 1962, par Eli Bornstein au Max Bell Centre, Université du Manitoba, Winnipeg, 2014. Collection de l'Université du Manitoba. Avec l'aimable autorisation d'Oliver A. I. Botar. Mention de source : Oliver A. I. Botar.

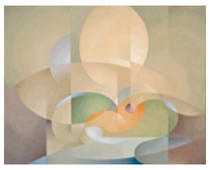


Vue d'installation de *Untitled Hexaplane Structurist Relief* (*Relief structuriste hexaplan sans titre*), 2004, par Eli Bornstein, sur l'immeuble Canadian Light Source, Université de la Saskatchewan, Saskatoon, date inconnue. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.

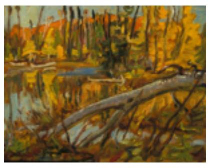
Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Above Bow Falls (*Au-dessus des chutes Bow*), 1952, par H. G. Glyde. Collection du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff, don de Fred Burghardt, Edmonton, 2018 (GyH.02.15). Avec l'aimable autorisation du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes.



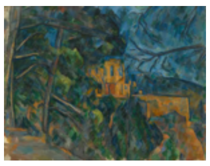
Abstract: Green and Gold (*Abstrait : vert et or*), 1954, par Lionel LeMoine FitzGerald. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, don de M. et Mme Joseph Harris (G-63-287). Avec l'aimable autorisation du WAG-Qaumajuq. Mention de source : Ernest Mayer.



Beaver Lake, Combermere, Ontario (*Lac Beaver, Combermere, Ontario*), 1961, par A. Y. Jackson. Collection Firestone d'art canadien, Galerie d'art d'Ottawa, don de la Fiducie du patrimoine ontarien à la Ville d'Ottawa (FAC 1617). Avec l'aimable autorisation de la Galerie d'art d'Ottawa. © A. Y. Jackson/SOCAN Ottawa 2024. Mention de source : Tim Wickens.



Cassation/Summer Day/Été, 1987, par Charles Gagnon. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs de Marjorie Caverhill (1978.26). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Charles Gagnon. Mention de source : MBAM, Denis Farley.



Château noir, 1900/1904, par Paul Cézanne. Collection de la National Gallery of Art, Washington, don d'Eugene et Agnes E. Meyer, 1958 (1958.10.1). Avec l'aimable autorisation de la National Gallery of Art.



Composition avec grand plan rouge, jaune, noir, gris et bleu, 1921, par Piet Mondrian. Collection du Kunstmuseum Den Haag (333329). Avec l'aimable autorisation du Kunstmuseum Den Haag.



Composition avec plans de couleur 2, 1917, par Piet Mondrian. Collection du Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas, don d'A. P. van Hoey Smith, 1928 (1543 (MK)). Avec l'aimable autorisation du Mondrian Trust. © Mondrian/Holtzman Trust 2024.



Constructed Head No. 2 (*Tête construite nº 2*), 1923-1934, par Naum Gabo. Collection du Dallas Museum of Art, fonds commémoratif Edward S. Marcus, 1981 (1981.35). Avec l'aimable autorisation du Dallas Museum of Art. © Succession de Naum Gabo.



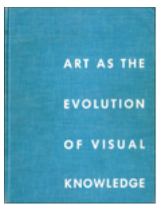
Couverture du catalogue d'exposition *Eli Bornstein: Art Toward Nature*, avec les contributions d'Eli Bornstein et de Jonneke Fritz-Jobse, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1996. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern.



Couverture du catalogue d'exposition *Eli Bornstein: Selected Works/Œuvres choisies, 1957-1982*, avec les contributions d'Eli Bornstein et de Kazimir Karpuszko, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1982. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern.



Couverture du numéro inaugural de la revue *The Structurist*, « Structurist Origins/Developments [Structuriste orgines/développements] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1960. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



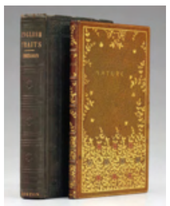
Couverture de l'ouvrage *Art as the Evolution of Visual Knowledge*, par Charles Biederman, publié à compte d'auteur, Red Wing, 1948.



Couverture de l'ouvrage *Artist in Focus: Eli Bornstein*, avec les contributions de Sandra Fraser et de Roald Nasgaard, Saskatoon, Remai Modern, 2019. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern.



Couverture de l'ouvrage *Eli Bornstein: Arctic Journals 1986 and 1987*, par Eli Bornstein, avec la contribution de Roald Nasgaard, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2022. Avec l'aimable autorisation de Figure 1 Publishing.



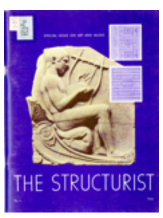
Couverture de l'ouvrage *Nature* par Ralph Waldo Emerson, Boston, James Munroe and Company, 1836. Avec l'aimable autorisation de Christie's.



Couverture de la revue *Structure: Annual on the New Art*, nº 1, Eli Bornstein et Joost Baljeu, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1958. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



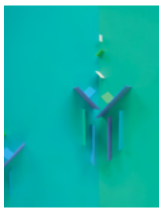
Couverture de la revue *The Structurist*, nº 2, « Art in Architecture [L'art dans l'architecture] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1962. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Couverture de la revue *The Structurist*, nº 4, « Art and Music [Art et musique] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1964. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Couverture de la revue *The Structurist*, nº 11, « An Organic Art [Un art organique] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 1971. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Couverture de la revue *The Structurist*, nº 49-50, « Toward an Earth-Centred Greening of Art and Architecture [Vers une écologisation de l'art et de l'architecture centrée sur la terre] », Eli Bornstein, dir., Saskatoon, Université de la Saskatchewan, 2009-2010. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Couverture de « The New Bauhaus », le prospectus de l'école fondée en 1937 par László Moholy-Nagy, Chicago, New Bauhaus, 1937. Collection du Bauhaus-Archiv, Berlin (2010/22.1). Avec l'aimable autorisation de Bauhaus-Archiv, Berlin. © Bauhaus-Archiv, Berlin.



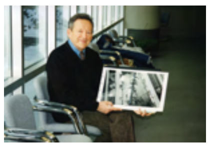
Dark Green Centre (*Centre vert foncé*), 1963, par Kenneth Campbell Lochhead. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la McLean Foundation, 1965 (64/20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Musée des beaux-arts de l'Ontario.



L'église du marché à Halle, 1930, par Lyonel Feininger. Sammlung Moderne Kunst, Pinakothek der Moderne/Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich. Avec l'aimable autorisation de Pinakothek der Moderne/Art Resource, NY. © Lyonel Feininger/Bild-Kunst, Bonn/SOCAN Ottawa 2024.



Eli Bornstein avec deux de ses reliefs structuristes, 1986. Collection générale de photographies, Bibliothèque publique de Saskatoon (LH-9267). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Saskatoon. Mention de source : *Saskatoon StarPhoenix*.



Eli Bornstein avec l’épreuve de la couverture du numéro de 1997-1998 de la revue *The Structurist*, 1998, photographie non attribuée. Collection de photographies de l’Université de la Saskatchewan, Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales (A-11126). Avec l’aimable autorisation de l’Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Eli Bornstein avec *Structurist Relief No. 18-II* (*Relief structuriste nº 18-II*) dans le bâtiment des arts et des sciences de l’Université de la Saskatchewan, Saskatoon, 1961, photographie non attribuée. Collection de photographies de l’Université de la Saskatchewan, Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales (A-8368). Avec l’aimable autorisation de l’Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Eli Bornstein avec l’un de ses reliefs structuristes dans l’exposition *An Art at the Mercy of Light: Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d’Eli Bornstein) présentée à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013. Avec l’aimable autorisation du *Saskatoon StarPhoenix*, une division de Postmedia Network Inc. © Postmedia Network Inc. Mention de source : Michelle Berg.



Eli Bornstein avec *Untitled Hexaplane Structurist Relief* (*Relief structuriste hexaplan sans titre*), date inconnue, photographie non attribuée. Avec l’aimable autorisation de l’Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



Eli Bornstein dans son atelier, date inconnue. Avec l’aimable autorisation d’Oliver A. I. Botar. Mention de source : Oliver A. I. Botar.



Eli Bornstein dans son atelier, date inconnue. Avec l’aimable autorisation d’Oliver A. I. Botar. Mention de source : Oliver A. I. Botar.



Eli Bornstein et A. Y. Jackson au chalet de Murray Adaskin au lac Canoe, Ontario, 1964, photographie non attribuée. Avec l’aimable autorisation d’Eli Bornstein.



Eli Bornstein et Charles Biederman à Red Wing, Minnesota, septembre 1958, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



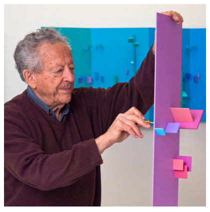
Eli Bornstein et Gordon Snelgrove, v.1950-1951, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Eli Bornstein et Murray Adaskin lors d'une fête organisée par Fred Mendel à Saskatoon, v.1954, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Eli Bornstein et son premier chien, Skippy, 1932, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Eli Bornstein installant son œuvre dans le cadre de l'exposition Artist in Focus: Eli Bornstein (Artiste en vedette : Eli Bornstein) présentée au Remai Modern, Saskatoon, 2019. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



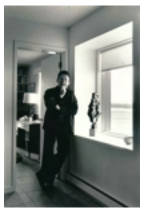
Eli Bornstein jouant de la batterie, s.d., photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Eli Bornstein lors de la remise de son diplôme au Milwaukee State Teachers College, 1945, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Eli Bornstein peignant sur l'île d'Ellesmere, 1986. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales. Mention de source : Hans Dommasch.



Eli Bornstein photographié avec la maquette de *Tree of Knowledge* (*Arbre de la connaissance*), 1979. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein. Mention de source : Sandra Semchuk.



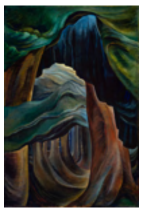
Eli et Christina Bornstein dans l'atelier de l'artiste, date inconnue, Saskatoon. Avec l'aimable autorisation d'Oliver A. I. Botar. Mention de source : Oliver A. I. Botar.



Ellesmere Island–Otto Fjord (*Île d'Ellesmere – fjord Otto*), 1986, par Hans Dommasch. Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales, Fonds Hans Dommasch, boîte 25, fichier F.5, dossier 2 (MG 172). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



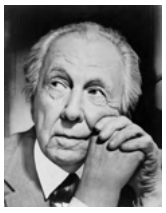
La famille Bornstein, 1938-1939, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Forest, British Columbia (*Forêt, Colombie-Britannique*), 1931-1932, par Emily Carr. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, Emily Carr Trust (VAG 42.3.9). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver.



Forest 1 (*Forêt 1*), 2021, par Christian Eckart. Avec l'aimable autorisation de Christian Eckart et General Hardware, Toronto. © Christian Eckart.



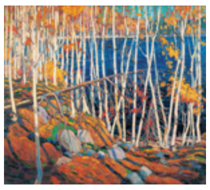
Frank Lloyd Wright, 1954. Photographie d'Al Ravenna. Collection de la Bibliothèque du Congrès, Washington. Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Congrès.



Gardanne, 1885-1886, par Paul Cézanne. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, don du D^r^ et de Mme Franz H. Hirschland, 1957 (57.181). Avec l'aimable autorisation du The Metropolitan Museum of Art.



Icebergs, Davis Strait (*Icebergs, détroit de Davis*), 1930, par Lawren S. Harris. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, don de M. et Mme H. Spencer Clark (1971.17). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. © Famille de Lawren S. Harris.



In the Northland (*Dans le Nord*), 1915, par Tom Thomson. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, don du Dr Francis J. Shepherd, de Sir Vincent Meredith, des Drs Lauterman et W. Gardner ainsi que de Mme Hobart Molson (1922.197179). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : MBAM, Denis Farley.



László Moholy-Nagy relisant ses notes lors de l'ouverture du New Bauhaus, Chicago, 1937. Avec l'aimable autorisation de la Moholy-Nagy Foundation. Mention de source : Herbert Matter.



Maison d'Eli et Christina Bornstein, s.d., photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



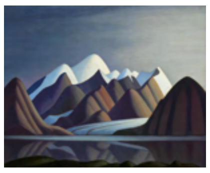
Maisons de Paris, 1920, par Lyonel Feininger. Collection du RISD Museum, Providence, Museum Works of Art Fund (50.237). Avec l'aimable autorisation du RISD Museum. © Lyonel Feininger/Bild-Kunst, Bonn/SOCAN Ottawa 2024.



Les membres du groupe Regina Five (de gauche à droite), Ronald Bloore, Arthur McKay, Douglas Morton, Kenneth Lochhead et Ted Godwin, photographiés à l'extérieur de la Norman MacKenzie Art Gallery, à Regina, au moment du *May Show* (Exposition de mai), 1960, photographie non attribuée. Fonds Kenneth Lochhead, Archives et collections spéciales de l'Université de Regina. Avec l'aimable autorisation des Archives et collections spéciales de l'Université de Regina.



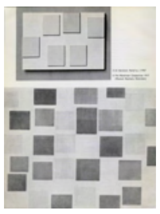
Mount Katahdin [Maine], Autumn #2 (*Mont Katahdin [Maine], automne n° 2*), 1939-1940, par Marsden Hartley. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, legs d'Edith Abrahamson Lowenthal, 1991 (1992.24.3). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art et de Wikimedia Commons/CC BY 1.0.



Mount Thule, Bylot Island (*Mont Thule, île Bylot*), 1930, par Lawren S. Harris. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, don des Women's Auxiliary du Musée des beaux-arts de Vancouver (VAG 49.6). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver. © Famille de Lawren S. Harris.



Muse endormie I, 1909-1910, par Constantin Brâncuși. Collection du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, don de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.61). Avec l'aimable autorisation du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. © Constantin Brâncuși/Adagp, Paris/SOCAN Ottawa 2024.



Page 36 du numéro inaugural de *Structure: Annual on the New Art* (1958), où est illustré l'un des premiers reliefs structuristes d'Eli Bornstein à côté de *Composition avec plans de couleur 2*, 1917, de Mondrian. Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan, archives universitaires et collections spéciales.



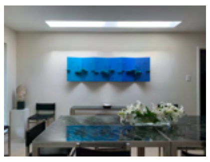
Photo de mariage d'Eli et Christina Bornstein, Monterey, Californie, 1965, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Photographie de l'œuvre *Tree of Knowledge* (*Arbre de la connaissance*) se trouvant devant le bâtiment de la Fédération des enseignants et des enseignantes de la Saskatchewan (site original), 1956. Collection Creative Professional Photographers, Bibliothèque publique de Saskatoon (CP-4219-1). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Saskatoon. Mention de source : Leonard Hillyard.



Relief #6, 1966, par Elizabeth Willmott. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Elizabeth Willmott. © Elizabeth Willmott.



Salle à manger d'Eli et Christina Bornstein à Saskatoon, avec un puits de lumière, 2020, photographie de Roald Nasgaard. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard.



Spatio-temporelle n° 23, 1966, par Jean Gorin. Collection de l'Université de la Saskatchewan, Saskatoon, achat, 1972 (1972.008.001). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Saskatchewan.



Spiral Movement (*Mouvement en spirale*), 1951, par Mary Martin. Collection du Tate Modern, Londres, achat, 1963 (T00586). Avec l'aimable autorisation du Tate Modern. © Mary Martin/DACS, Londres/SOCAN Ottawa 2024.



Structurist Relief, Red Wing No. 20 (*Relief structuriste, Red Wing n° 20*), 1954-1965, par Charles Biederman. Collection du Tate Modern, Londres (T00882). Avec l'aimable autorisation du Tate Modern. © Weisman Art Museum à l'Université du Minnesota.



Tableau d'affichage annonçant l'exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein) présentée au Remai Modern, Saskatoon, 2019. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard. Mention de source : Roald Nasgaard.



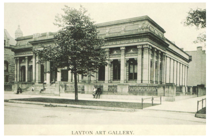
Vue aérienne de la 21e Rue Est, Saskatoon, 1955, photographie non attribuée. Collection Hillyard Photograph, Bibliothèque publique de Saskatoon (B-2051). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Saskatoon.



Vue de l'atelier d'Eli Bornstein avec une collection d'échantillons de couleurs pour les peintures-émail, date inconnue, Saskatoon. Avec l'aimable autorisation d'Oliver A. I. Botar. Mention de source : Oliver A. I. Botar.



Vue de l'atelier d'Eli Bornstein avec un relief structuriste en aluminium non peint, date inconnue, Saskatoon. Avec l'aimable autorisation d'Oliver A. I. Botar. Mention de source : Oliver A. I. Botar.



Vue extérieure de la Layton Art Gallery, 1895, photographie non attribuée. Collection de la bibliothèque de l'Université du Wisconsin-Milwaukee. Avec l'aimable autorisation de l'Université du Wisconsin-Milwaukee.



Vue d'installation de l'exposition *An Art at the Mercy of Light: Recent Works by Eli Bornstein* (Un art à la merci de la lumière : œuvres récentes d'Eli Bornstein) présentée à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, 2013. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Troy Mamer.



Vue d'installation de l'exposition *Artist in Focus: Eli Bornstein* (Artiste en vedette : Eli Bornstein) au Remai Modern, Saskatoon, 2019. Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. Mention de source : Blaine Campbell.



Vue d'installation de l'exposition *Relief/Construction/Relief*, 1968, commissariée par Kazimir Karpuszko au Museum of Contemporary Art Chicago. Avec l'aimable autorisation du Museum of Contemporary Art/Art Resource, NY. © Museum of Contemporary Art Chicago. Mention de source : Museum of Contemporary Art Chicago.



Vue (de devant) d'un relief structuriste inachevé dans l'atelier d'Eli Bornstein, Saskatoon, 2020. Avec l'aimable autorisation de Roald Nasgaard. Mention de source : Roald Nasgaard.



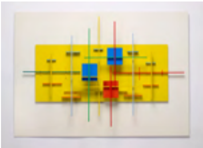
Vue de la vallée près de rivière Saskatchewan Sud depuis la maison d'Eli Bornstein, s.d., photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation d'Eli Bornstein.



Walt Whitman, v.1860-1865, photographie de Matthew Brady. Collection de la National Archive and Records Administration, photographies et documents graphiques, Washington. Avec l'aimable autorisation de la National Archive and Records Administration.



Winter Night in the Mountains (*Nuit d'hiver dans les montagnes*), 1914, par Harald Sohlberg. Collection du Nasjonalmuseet, Oslo. Avec l'aimable autorisation du Nasjonalmuseet et Wikimedia Commons CC BY 1.0.



#26, Red Wing, 1956-1968, 1956-1968, par Charles Biederman. Collection du Minneapolis Institute of Art. Don de Mme Anna Biederman Brown (2003.107). © Weisman Art Museum à l'Université du Minnesota. Mention de source : Minneapolis Institute of Art.



#36, 1950, 1950, par Charles Biederman. Collection du Minneapolis Institute of Art. Don de M. et Mme John P. Anderson (74.29). © Weisman Art Museum à l'Université du Minnesota. Mention de source : Minneapolis Institute of Art.

ÉQUIPE

Édition
Sara Angel

Direction de la programmation
Emma Doubt

Rédaction en chef
Tara Ng

Édition (responsable de publication)
Victoria Nolte

Direction de la rédaction en français
Annie Champagne

Graphisme
Shane Krepakevich

Édition (révision de fond)
Ray Cronin

Révision linguistique
Chandra Wohleber

Correction des épreuves
Tilman Lewis

Traduction
Geneviève Blais

Révision linguistique (français)
Catherine Lavoie

Correction des épreuves (français)
Julien-Claude Charlebois

Recherche iconographique
Jessa Laframboise

Maquette du site
Studio Blackwell

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre : Eli Bornstein : sa vie et son œuvre / par Roald Nasgaard; traduction, Geneviève Blais.
Autres titres : Eli Bornstein. Français
Noms : Nasgaard, Roald, auteur. | Conteneur de (œuvre) : Bornstein, Eli. Œuvre. Extraits. | Institut de l’art canadien, éditeur.

Description : Traduction de : Eli Bornstein : life & work.
Identifiants : Canadiana 20240402294 | ISBN 9781487103491 (HTML) | ISBN 9781487103507 (PDF)
Vedettes-matière : RVM: Bornstein, Eli. | RVM : Bornstein, Eli—Critique et interprétation. | RVM : Artistes—Canada—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC NB249.B66 N3314 2024 | CDD 730.92—dc23